100

CAPODOPERE ALE
ROMANULUI ROMÂNESC

Colecţie iniţiată şi coordonată de Ion Marinescu Coperta colecţiei şi grafica: Done Stan

2

NICOLAE MANOLESCU

Arca lui Noe

ESEU DESPRE ROMANUL ROMÂNESC

EDITURA 1001 GRAMAR Bucureşti, 1998

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

ALBERT THIBAUDET

Lector: *Silvia Munteanu*
Procesare computerizată: *Ruxandra Munteanu*
ISBN 973-59l-042-x '

DORICUL, IONICUL ŞI CORINTICUL

Nu sunt un cititor de romane. în ordinea preferinţelor mele de lectură, romanul a ocupat mult timp unul din ultimele locuri, lăsând în urmă poate doar cărţile de călătorie şi pe cele de aventuri. Şi totuşi *Arca lui Noe* este un lung eseu despre roman; contradicţie numai aparentă, pe care aş 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, şi nu hedonismul se află la originea actului critic, ci o anumită necesitate a spiritului care substituie dorinţei un sentiment de obligaţie. Aşa cum moralistul (bine se ştie) nu este neapărat un iubitor al moralei, nici criticul nu-şi găseşte 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 şi criticul este "un martir al rezistenţei faţă de ceea ce se face uşor". Şi nu caută cu orice preţ o soluţie; se confruntă adesea cu lipsa ei. Soluţiile lesnicioase îl lasă indiferent; insolubilul, iată visul.

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

aproxima natura, mijloacele şi scopul. Nu există consens în nici o privinţă. Nici măcar în privinţa datei de naştere, care e probabil mai controversată decât a oricărei specii sau gen. Pentru unii, *Iliada* sau *Eneida* sunt romanele celor vechi; pentru alţii, întâiul roman sunt abia *Ies chansons de geste;* pentru o a treia categorie, ar fi fără sens să numim romane prozele anterioare secolului XVIIII; în sfârşit, sunt destui care încep romanul cu Balzac. Thibaudet *(Cititorul de romane)* consideră că genul, cel puţin în Franţa, s-a dezvoltat din marele trunchi epic al cărţilor de aventură, pe de o parte, şi al celor din ciclul breton, romane de curte, pe de alta. în pragul epocii moderne, Gasset *(Prima meditaţie despre Don Quijote)* afirmă dimpotrivă: "Romanul este contrariul genului epic", adică al epopeii, în aceasta din urmă intrând şi scrierile Europei de mijloc invocate de către criticul francez. în *Teoria romanului,* Lukâcs preia de la Hegel o idee asemănătoare. Prin intermediul romanului (se susţine uneori, în altă ordine de idei), îşi fac loc în literatură viaţa obişnuită, omul comun, cotidianul; romanul (se susţine la fel de des) oferă cititorului - de ieri şi de azi - o "mitologie", este adică o formă populară a imaginaţiei. Ceea ce e curios şi greu de elucidat teoretic este că toate aceste constatări se pot, în egală măsură, documenta pe baza romanelor existente. Teoria romanului conţine câteva contradicţii în înseşi

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 şi evoluția istorică a genului, dificultățile sporesc considerabil. Rezultatul este că fiecare critic sau teoretician pare a opera cu o noțiune proprie de roman, şi oarecum improvizată; în orice caz, adaptată romanelor asupra cărora se aplică în mod obişnuit. 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 (şi de cultură) de cincizeci de ani, cât şi fiindcă unul citeşte în primul rând romane franțuzeşti, iar altul, în primul rând romane englezeşti.
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 şi sfârşind cu nu ştiu care critic actual, puțini au renunțat, în ultima jumătate de secol, la a fixa romanele
n
în solul unei teorii despre roman. Critica redusă la descriere nu valorează mare lucru. Ea îşi regăseşte 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. Şi dacă n-am descoperit încă, în domeniul nostru, legea conform căreia indivizii se reunesc în specii, ştim totuşi că speciile trebuie să existe. Operația cea mai legitimă a criticii (de îndată ce depăşeşte simplele considerații de valoare) constă în a reduce multiplul fenomenal la un model. Trăieşte mai puțin din analize şi descrieri de "evenimente" decât din compararea lor (fie şi nesistematică), din încercarea de a le descoperi un numitor comun. Istoria (afirmă specialiştii) nu se mai construieşte pe planul evenimentelor, nici fizica pe acela al datelor furnizate de simțuri. Critica modernă urmează exemplul ştiințelor moderne, deşi nu este ea însăşi o ştiință. 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 şi că societățile omeneşti, ca şi indivizii, în jocurile, visurile şi 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 şi ei un fel de repertoriu ideal de combinații, din care aleg, după împrejurări, şi pe care l-am putea numi domeniul romanescului. Dacă am reuşi să aflăm granițele acestui domeniu, am fi în posesia unui instrument minunat (şi periculos) de a pătrunde în tainele imaginației romancierilor sau, mai exact, ale fanteziei lor tehnice. Să fie în aceste condiții scopul criticii cu desăvârşire altul decât al ştiințelor moderne, care constă în "a construi un model, în a-i studia în laborator proprietățile şi reacțiile, pentru a aplica apoi diversele observații la interpretarea faptelor empirice şi care pot fi foarte departe de previziuni!" (Claude Levi-Strauss, *Tropice triste).* Chiar dacă analogia mea poate părea, şi este până la un punct, forțată, căci intuiția şi inducția joacă (şi vor juca totdeauna) în critică un rol mai important decât în chimie sau biologie, ne putem închipui totuşi 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 ştim că aparțin romanului; critica romanelor, ea, începe de la

aproxima natura, mijloacele şi scopul. Nu există consens în nici o privință. Nici măcar în privința datei de naştere, 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 XVIIII; în sfârşit, 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, şi 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 şi scrierile Europei de mijloc invocate de către criticul francez. în *Teoria romanului,* Lukâcs preia de la Hegel o idee asemănătoare. Prin intermediul romanului (se susține uneori, în altă ordine de idei), îşi fac loc în literatură viața obişnuită, omul comun, cotidianul; romanul (se susține la fel de des) oferă cititorului - de ieri şi de azi - o "mitologie", este adică o formă populară a imaginației. Ceea ce e curios şi 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 înseşi 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 şi evoluția istorică a genului, dificultățile sporesc considerabil. Rezultatul este că fiecare critic sau teoretician pare a opera cu o noțiune proprie de roman, şi oarecum improvizată; în orice caz, adaptată romanelor asupra cărora

se aplică în mod obişnuit. Concluziile lui Wayne C. Booth *(Retorica romanului)* diferă de ale lui Thibaudet *(Reflecţii asupra romanului)* - luând două exemple la întâmplare - atât fiindcă între ei e o diferenţă de vârstă (şi de cultură) de cincizeci de ani, cât şi fiindcă unul citeşte în primul rând romane franţuzeşti, iar altul, în primul rând romane englezeşti.
Ar fi oare mai firesc, în aceste condiţii, să renunţăm cu totul la a vorbi despre roman în general, mulţumindu-ne cu romanele de care dispunem? începând cu Thibaudet şi sfârşind cu nu ştiu care critic actual, puţini au renunţat, 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 îşi regăseşte interesul numai când generalizează spontan sau metodic. Empiria pură nu ne ajută nici măcar să analizăm bine producţia de cărţi existente la un moment dat. Şi dacă n-am descoperit încă, în domeniul nostru, legea conform căreia indivizii se reunesc în specii, ştim totuşi că speciile trebuie să existe. Operaţia cea mai legitimă a criticii (de îndată ce depăşeşte simplele consideraţii de valoare) constă în a reduce multiplul fenomenal la un model. Trăieşte mai puţin din analize şi descrieri de "evenimente" decât din compararea lor (fie şi nesistematică), din încercarea de a le descoperi un numitor comun. Istoria (afirmă specialiştii) nu se mai construieşte pe planul evenimentelor, nici fizica pe acela al datelor furnizate de simţuri. Critica modernă urmează exemplul ştiinţelor moderne, deşi nu este ea însăşi o ştiinţă. 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 şi că societăţile omeneşti, ca şi indivizii, în jocurile, visurile şi delirurile lor, nu creează niciodată în chip absolut, ci aleg anumite combinaţii dintr-un repertoriu ideal, care poate fi reconstituit." Nici romancierii nu creează în chip absolut. Au şi ei un fel de repertoriu ideal de combinaţii, din care aleg, după împrejurări, şi pe care l-am putea numi domeniul romanescului. Dacă am reuşi să aflăm graniţele acestui domeniu, am fi în posesia unui instrument minunat (şi periculos) de a pătrunde în tainele imaginaţiei romancierilor sau, mai exact, ale fanteziei lor tehnice. Să fie în aceste condiţii scopul criticii cu desăvârşire altul decât al ştiinţelor moderne, care constă în "a construi un model, în a-i studia în laborator proprietăţile şi reacţiile, pentru a aplica apoi diversele observaţii la interpretarea faptelor empirice şi care pot fi foarte departe de previziuni!" (Claude Levi-Strauss, *Tropice triste).*
Chiar dacă analogia mea poate părea, şi este până la un punct, forţată, căci intuiţia şi inducţia joacă (şi vor juca totdeauna) în critică un rol mai important decât în chimie sau biologie, ne putem închipui totuşi 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 ştim că aparţin romanului; critica romanelor, ea, începe de la

un model al romanului. între cititor şi critic este deosebirea dintre un amator de ierbare şi un botanist. Primul colecţionează plante, în speranţa obscură şi rareori împlinită, de a descoperi o lege a vieţii vegetale; al doilea vede în varietatea ierbarului doar mijlocul de a verifica legea de la care a pornit, adică o concepţie asupra naturii. Trebuie să răsturnăm vechiul raport: nu colecţia romanelor face Romanul, ci Romanul creează, abia, condiţiile de existenţă ale colecţiei. în absenţa romanului (a modelului cu acest nume), nu există romane (opere cu acest nume), ci doar cărţi pe care, în naivitatea lui, cititorul le ia drept romane, aşa cum Petruşka din *Suflete moarte,* citind tot ce-i cade în mână, crede că citeşte literatură. *Cititorul de romane* al lui Thibaudet presupune *Reflecţiile asupra romanului* ale aceluiaşi. Singularul noţiunii de Roman distinge pe critic de cititor. în *Arca lui Noe,* veţi căuta zadarnic pe *cititorul de romane;* s-ar putea să găsiţi, cu oarecare bunăvoinţă pentru strădania autorului, un *critic al Romanului.*
Sistem, model, acestea şi 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 "ştiinţe primitive". Poate visa disciplina noastră la mai mult? A cădea în reverii scientiste e o greşeală la fel de mare cu a nega criticii absolut orice posibilitate sistematică. Frye ne previne că această din urmă greşeală se explică prin interpretarea criticii ca literatură pur şi simplu. Critica fiind o artă şi nu o ştiinţă, ea poate şi trebuie să fie totuşi distinsă de literatură, al cărui "studiu sistematic" este. Şi dacă sistemul literaturii, inventat de critică, nu va fi niciodată, nici pe departe, la fel de riguros (şi 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 şi coerenţă specifică nu-i sunt cu desăvârşire interzise.
Ordinea trebuie făcută înainte de orice în limbaj. Cum nu stă în intenţia mea să propun în această introducere o teorie a literaturii sau a criticii, îmi voi limita observaţiile la roman şi la critica

romanului. Oricine a răsfoit cîteva studii despre roman şi-a putut face o idee de diversitatea, adesea contradictorie, a terminologiei folosite. Se remarcă în general două tendinţe: una pe care aş numi-o neglijentă, şi alta, pe care aş numi-o pedantă. Critica neglijentă moşteneşte libertăţile im-l0 presionismului, limbajul lui boem, artistic, fermecător. Critica pedantă moşteneşte rigiditățile pozitivismului de la sfârşitul secolului trecut, limbajul lui scrobit, ştiinţific, rebarbativ. Iubind-o din instinct pe cea dintâi, îmi dau totuşi seama că ea nu mai este ce a fost pe timpul lui E. Lovinescu şi 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 însăşi s-a schimbat pe nesimţite, începând a pretinde alt fel de mână. Să spun deocamdată că şi-a pierdut din nonşalanţă, aspirând să devină cât mai exactă: şi dacă exactitatea deplină (în definitiv, iluzorie) o lasă pedanţilor, este în schimb foarte interesată de proprietatea termenilor. Cred că acesta e cu adevărat un câştig şi încă unul esenţial. Pedanteria îmi displace, nu şi 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 cărţile. Nu-l înţeleg nici pe Frye care, în cartea citată, sub cuvânt că ordonează limbajul criticii, făcându-l mai consecvent, foloseşte termenii în accepţii uneori atât de departe de cele curente, sau atât de neprevăzute, încât are nevoie de un *Glosar.* Prefer totuşi moderaţia anglo-saxonilor, a lui Booth bunăoară, care se mulţumesc cu câteva distincţii, 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 funcţional, adică eficient, şi care, cât e cu putinţă, să rămână firesc. în *Experiment in Criticism,* T. S. Eliot pretindea încă din 1929 un studiu "logic şi dialectic" al termenilor folosiţi în critică şi era destul de categoric în privinţa labilităţii 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 şi mai sângeros incapacitatea de sistem a criticii: "In prezent, criticii nu deţin altceva decât o religie secretă, fără evanghelie, ei fiind iniţiaţii care pot comunica sau se pot contrazice numai între dânşii". Dar oare evanghelia ce

ne lipseşte am dobândit-o cu adevărat pe calea unui limbaj totalmente tehnic sau ne-am trezi dimpotrivă că cercul iniţiaţilor s-ar restrânge şi 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 lăudăm la un critic limbajul lui "tehnic", să punem cuvântul între ghilimele: căci critica nu va fi niciodată decât o "ştiinţă" (adică o ştiinţă între ghilimele). Respectivele semne grafice reprezintă indiciul umorului în biata noastră disciplină încăpută pe mâna atâtor oameni serioşi. Toată ordinea pe care ne-o putem permite în materie de limbaj critic nu ajunge să suprime ghilimelele.

începutul acesta de capitulare al artiştilor în faţa pedanţilor nu e, desigur, străin de unele abuzuri ale celor dintâi, plătite, cum se vede, foarte scump. Criticii artişti au rămas de obicei surzi la apelurile mai savanţilor lor colegi în ce priveşte atât un limbaj tehnic riguros al disciplinei, cât şi deprinderea de a privi noţiunile fundamentale în relaţia lor, adică pe latură sistematică. Frica artistului de rigoare în vocabular şi de metodă în gândire a creat mari greutăţi criticii şi 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 *Ştiinţa literaturii sau Creativitatea eminesciană? Insa.* şi una şi alta constituiau încercări meritorii într-un domeniu lăsat cam de izbelişte 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) distincţii teoretice absolut necesare între noţiuni pentru care, fie a avut prea mulţi termeni, şi 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 şi biografice, cu *cel care trăieşte;* apoi, cu *cel care narează).* Al doilea cuvânt, mai recent decât primul în teoria literară, a fost (şi mai este) întrebuinţat, în locul celui dintâi, ca şi cum înţelesul ar fi acelaşi. 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 însuşi Ibrăileanu..." Şi mai departe: "Emil Codrescu, dacă mai e cazul să-i zicem aşa..." De ce să nu mai fie? Confuzia a-ceasta atrage numaidecât o alta: "Adela este varianta narativă a cugetărilor din *Privind viaţa".* Dar Emil Codrescu nu e Ibrăileanu şi nici romanul o variantă a unei culegeri de reflecţii morale! Stăruinţa mea ar fi superfluă, dacă o întreagă tradiţie în interpretarea *Adelei* (teribil de persistentă) nu şi-ar baza concluziile contestabile pe aceste premise false. Ideea că autorul şi naratorul sunt tot una a condus pe comentatori la consecinţa 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 şi naratorul sau povestitorul. Dar Codrescu, om delicat şi fantast, o iubeşte şi deci o idealizează. Se simte prea bătrân pentru ea. Uneori dă semne de gelozie. Tot ce ştim despre Adela ne parvine prin această prismă. Se cade să admitem că Adela din roman e Adela lui Codrescu. Dar oare acest îndrăgostit platonic trebuie luat pe cuvânt, fără obiecţie? Va fi fiind Adela exact femeia pe care o iubeşte el? Să ne închipuim o clipă că autorul (cel adevărat de data aceasta) ne-ar pune la dispoziţie un teanc de-scrisori ale soţului, repede abandonat, al Adelei (despre care nu ştim mare lucru), în care am avea asupra tinerei femei şi 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 toţi naratorii sunt din prima categorie (sau, cel puţin, aceasta este intenţia autorilor, pe care cititorii n-o pun în discuţie). în romanul mai nou, din contra, cei mai mulţi naratori sunt deliberat subminaţi, în autoritatea şi cinstea lor, de către autori, care-şi iau distanţe de ordin moral, filosofic, stilistic. Pe de altă parte, din clipa în care romancierii descoperă acest "joc" (această strategie complexă), ei îl folosesc şi ca să-şi inducă în eroare cititorii, puriându-le perspicacitatea la încercare. în astfel de împrejurări, ei îşi lipsesc cititorii de mijlocul de a distinge între autor şi narator. Nu trebuie totuşi să dezarmăm. Dacă în *Adela* confuzia se
13
datorează doar naivităţii 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 şi un indiciu cu totul nesemnificativ în al doilea (când naratorul "scapă" mărturisirea că a fost coleg de liceu cu Charles Bovary). Să admitem totuşi, ca indispensabile, două premise: şi anume că aşa cum naratorul poate fi exhibat de autor, scos la iveală, "distanţat" de el, tot astfel poate fi şi ţinut secret; şi că, în orice roman, trebuie să existe cineva care narează, indiferent de dorinţa autorului de a dezvălui persoana care îndeplineşte acest rol (identificând-o cu un personaj, atribuindu-i o consistenţă) sau de a nu îngădui o identificare. Punând problema în acest fel, vom înţelege că naratorul este un procedeu retoric utilizat de autor şi 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 însuşi, şi nu altul, este cel care narează; la fel de firesc li se pare lui Flaubert sau Rebreanu să păstreze cea mai desăvârşită tăcere cu privire la narator. Renunţarea la acest procedeu se datorează, ulterior, tocmai faptului că el nu mai e simţit ca firesc: şi atunci Henry James sau Proust atribuie naraţiunea unor personaje. în literatură, nimic nu e în chip absolut natural. Ceea ce la un moment dat e considerat aşa, devine în altă conjunctură artificial. Prezenţa sau absenţa naratorului, identificarea sau separarea lui de autor, investirea personajelor cu această sarcină, toate acestea sunt procedee retorice, artificii, strategii. Bardamu din *Călătorie la capătul nopţii* e tot atât de puţin Celine pe cât e Werther, din celebrul roman Goethe. Şi la oricâtă confuzie (uneori scontată de scriitor) s-ar preta identificarea dintre autor şi narator în asemenea romane, lucrurile trebuie elucidate şi răspunderile împărţite. Ştim cu toţii ce s-a întâmplat cu *Bunavestire:* sensul critic şi sarcasmul romanului au fost complet eludate de către cei care au considerat că frazele şi sentimentele lui Grobei (personajul din perspectiva căruia trebuie citit romanul, chiar dacă el nu este şi narator) sunt de fapt ale lui Nicolae Breban; se uită prea uşor în asemenea cazuri că un romancier nu creează personaje doar ca să se exprime pe sine prin intermediul lor, ci şi ca să se dezică uneori de sine însuşi. Distincţia dintre autor şi narator trebuie păstrată ca o distanţă şi ca o tensiune: ideologică şi stilistică. 14
Aici e cazul să explicăm şi o altă distincţie, pe care am făcut-o de câteva ori în text: între *perspectivă* şi 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 şi 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 şi voce.

Iată şi 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) şi al actului de a nara (timpuri, aspecte şi moduri specifice). Cum să le numim? Cuvântul "povestire" le implică pe amândouă şi e utilizat, în plus, şi ca nume al unei specii de proză. "Istorie" şi "istorisire" sunt prea generali, "enunț" şi "enunțare" prea specializați în lingvistică. Vechii retoricieni distingeau "inventio" de "dispositio", iar formaliştii ruşi "fabula" de "subiect". Narațiune (fapte narate) şi narare (actul de a nara)? *Fapte* relatate şi *relatare* a faptelor? Poveste şi discurs? Ultimul termen prezintă însă şi 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 înfățişa acțiunea sau personajele unui roman, două strategii prin care ele apar cititorului: unul direct, constând în "povestire", relatare sau discurs, şi 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 şi noi)* sau un narator *(Manoil)* se exprimă în chip nemijlocit, şi se opune dramatizării, înscenării evenimentelor, din romanul de tip impersonal sau pluripersonal, în care naratorul se identifică cu o voce supraindi-viduală *(Ion)* sau cu diferite voci şi perspective individualizate *(Concert din muzică de Bach).*

15

E curios că nici structuralişti francezi, care, pe urmele formaliştilor ruşi, au studiat minuțios aceste chestiuni, nu sunt mult mai decişi asupra terminologiei, fiecare susținând una proprie. In 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 şi 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? Şi iată cum stăm: în loc să convenim asupra unei limbi, scutită de tatonări şi confuzii, şi deopotrivă şi de paralizie, simplă, clară şi eficace, nu facem decât să substituim idiomurilor artistice şi încântătoare în care vorbeau impre-sioniştii tot nişte idiomuri, ştiințifice şi rebarbative. Asumându-ne un risc major: artiştii criticii, ca toți artiştii, reuşeau să se înțeleagă de minune, deşi fiecare avea limba lui originală, în vreme ce savanții de astăzi încep să nu se mai înțeleagă decât dacă se închină în aceeaşi 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 şi eros, împăr-țindu-şi 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 şi virile: romanul social şi politic, al explorării lumii exterioare, al cuceririi, fie cucerirea intelectuală, religioasă ori de altă natură. El se bizuie pe un ideal de vigoare fizică şi morală, şi presupune un cititor doritor de mişcare, 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 bârfă, o cancanerie. De aceea e "feminin" psihologismul. Balzac e viril, Proust feminin. George Eliot din *Adam Bede* aparține întâiului tip, aşa cum Jane Austen din *Emma* aparține celui de al doilea. între patetismul lui Turgheniev din *Prima iubire* şi realismul psihologic al lui Henry James din *Daisy Miller* este aceeaşi deosebire. în aceste 16

condiții, sursele indicate de criticul francez rămân utilizabile, deşi oarecum neistorice şi prea încăpătoare. Romanul românesc urmează şi el o linie dublă. Prin Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu sau Preda ilustrează socialul, politicul, fresca şi aventura; prin Duiliu Zamfirescu, G. Ibrăileanu, Hortensia Pagadat-Bengescu şi Holban ilustrează analiza psihologică, tipologia feminină, dramele sufletului.

în *Prima meditație despre Don Quijote* şi în *Gânduri despre roman,* Gasset face oarecum abstracție de întâia filieră. Romanul modern, spune el, evoluează de la narațiune la reprezentare şi 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 aşa-numitul interes dramatic nu are valoare estetică în roman, deşi constituie totuşi o necesitate mecanică". îi displac Balzac şi Zola, şi în general romanul dinamic al secolului XIX, dar şi, ceea ce se înţelege mai greu, Proust însuşi 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 contradicţie să conchizi că "esenţa romanului este dată de trăirea pură, de firea personajelor, şi de situaţiile în care se află, îndeosebi de atmosfera sau de ambianţa creată de acestea"? Tot Gasset afirmă că romanul e "o afirmare estetică a cotidianului", o oglindă "a ceasului simplu şi 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 semnificaţii. E o iluzie a slujnicei de la tejghea că al ducesei e altfel decât al ei: "A fi ducesă e o formă a cotidianului ca oricare alta". G. Călinescu, distingând romanul de biografie, credea la rândul lui că viaţa lui Mitică Popescu, impiegat C.F.R., e mai semnificativă în roman decât viaţa lui Eminescu. "Când viziunea despre lume pe care o oferă mitul - adaugă Gasset - este coborâtă de pe tronul din înălţimea căruia stăpânea sufletele de către sora sa duşmană, ştiinţa, epica îşipierde înfăţişarea religioasă şi o apucă încotro vede cu ochii în căutare de aventuri." Ideea o va relua, mai pe larg, Northrop Frye în *Anatomia criticii.* Aşadar, afirmarea cotidianului în roman e tot una cu eliminarea "mitologiei", însă putem oare uita că romanul a

oferit dintotdeauna gustului public o anumită hrană imaginară, adică o mitologie?
Jaques Cabau, într-o spirituală *Istorie a romanului american,* leagă apariţia romanului de dincolo de ocean de dispariţia vestului sălbatic. Romanul compensează în imaginaţie ţara promisă a preeriei şi 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 şi *Cântecul lui Roland* în occidentul european din evul de mijloc. Gen demitizator, romanul este şi unul care mitizează. E un instrument de dezvăluire, dar şi o cutie de miracole. Ajută oamenilor să-şi cunoască lumea în care trăiesc, dar le deschide şi o poartă spre transfigurarea ei. îi pune în contact cu realul, îngădu-indu-le deopotrivă să creadă într-o transcendenţă. Cele două tipuri în care am clasificat, provizoriu, genul răspund la două necesităţi umane concomitente şi la fel de importante. Romanul "feminini", psihologic, dezvăluie şi analizează; romanul acţiunii oferă duplicatul imaginar al realului istoric. Avem nevoie probabil şi de unul şi de altul, şi de Holban şi de Rebreanu. întâiul e o coborâre în arcanele sufletului individual, ale intimităţii, un viol legal; al doilea e o poveste. Citim *Ion* cu sentimentul eposului, al mitului. Ţăranul însetat de pământ şi îngenunchind spre a-l săruta este, la Rebreanu, mai puţin acel invid istoriceşte adevărat, cu care ne-a deprins realismul, şi mai mult un *erou,* un Roland sau un Arthur, o fiinţă mistic unită cu Pământul aşa cum este Sinbad marinarul cu Oceanul. *Ioana* lui Holban este în schimb femeia reală înfăţişată fără menajamente în îndoielile ei, expusă ochiului plin de gelozie al unui bărbat la fel de real. Tradiţia 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 şi cea de a doua linie merită atenţie, fiind la fel de rodnică şi, 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 ştim că romanul a cunoscut o transformare, cu atât mai greu de elucidat, cu cât a fost mai radicală. O istorie a romanului e necesa-l**8**
ră. R. M. Alberes a distins în a lui "forţele de creştere" de "forţele de opoziţie", adică o epocă în care romanul şi-a creat şi consolidat, ca un burghez întreprinzător, poziţia în literatură şi în gustul public, de o altă epocă în care el a permis apariţia unor elemente reformatoare şi chiar dizolvante. Acest conflict nu se încheie, în fapt, cu victoria categorică a unora sau altora din forţele care animă istoria genului, conflictul reluându-se necontenit de la capăt de mai multe ori. Această *Istorie a romanului modern* nu este, decât tangenţial, şi una a lumii în care romanul se naşte şi se transformă. Puţini mai cred astăzi că istoria socială explică istoria literară aşa cum o cauză explică un efect. Schimbarea instituţiilor şi obiceiurilor umane antrenează, desigur, schimbarea literaturii şi 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 şi ascultător, ca şi cum fiecare epocă şi-ar produce automat romanul capabil s-o exprime. însă nu e deloc sigur că fiecare epocă îşi are *Romanul ei,* diferit de cel al epocii precedente. îşi are măcar *romanele* ei? De ce epopeea ţărănească a lui Rebreanu apare în plină epocă de stabilizare

a capitalismului românesc? Şi de ce *Adela,* roman victorian, *Gn de siecle,* aşteaptă, ca să apară, deceniul al patrulea al secolului XX? Relaţia dintre social şi literar, ştim astăzi, nu. este o relaţie între evenimente, ci una între structuri: ea implică două sisteme de valori.cu inerţia lor particulară. Şi nu e o imitaţie, o redu-plicare superficială a unuia de către celălalt, ci o analogie profundă, care deturnează adesea cauzele şi efectele, creează tensiuni, crize şi incompatibilităţi. Cum să stabileşti, chiar în acest caz, o similitudine între sistemul social *real* (relaţiile între indivizi, supunerea lor de către colectivitate, forme politice şi economice, structuri ale aşezării şi statului, schimburi etc.) şi sistemul *artistic dl* romanului (relaţia dintre autor şi personaje, viziune, construcţie, subiect etc.)? Căci nu e, evident, de-ajuns să observi că specia însăşi a romanului a apărut în Europa odată cu epoca burgheză - şi una şi alta exprimând o lichidare a transcendentului religios prin practica terre-â-terre a oamenilor -cum au făcut-o Hegel, Lukâcs şi alţii după ei. Poţi cel mult demonstra că *existenţa* romanului se explică prin existenţa spiritului burghez, dar nu şi că *formula lui de artă* e, în vreun fel, condiţionată de *formula de viaţă* a noii clase.

19

Să fie încercarea sortită din principiu eşecului? Lucien Goldmann a fost sever criticat pentru omologiile stabilite între structurile sociale ale secolului XVII francez şi structura tragediei clasice. încă Fernand Brunetiere ştia că cele dintâi ne pot conduce spre, bunăoară, o imagine a teatrului lui Corneille: dar se întreba el însuşi: de care Comeille 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 cărţi* imaginat de Claude Levi-Strauss *(Tropice triste),* când a comparat desenele tribului caduveo din Brazilia meridională (executate pe pielea obrazului şi a corpului, cu ajutorul unor oxizi vegetali) cu formele sociale ale organizării altor triburi înrudite sau Ia paralelismele Iui Andre Scobeltzine dintre dependenţa vasalică din secolele XI-XII şi dependenţele estetice din arta romanică *(Arta feudală şi rolul ei social).* în *Tropice triste* există analiza paralelismului (plin de tensiune) dintre o societate primitivă (deşi având în spate o istorie îndelungată) şi arta ei foarte rafinată, aproape inexplicabilă. Antropologul francez a remarcat că desenele caduveo (decorative şi abstracţioniste, izvorâte din opoziţia între natură şi cultură) îmbină-un ciudat caracter binar şi simetric cu unul, nu mai puţin ciudat, ternar şi asimetric. Ele i-au sugerat, iniţial prin figurile folosite, jocul de cărţi. O carte e totdeauna investită cu un rol, ca aparţinând unei colecţii, şi cu o funcţie, fiindcă implică un dialog între parteneri. Simetria funcţiei, căci e vorba de doi jucători sau de două grupuri, implică asimetria rolului, căci e vorba de o colecţie cu un număr oarecare de obiecte. Sistemul este limpede: dar la ce serveşte el? C. Levi-Strauss a examinat şi structura grupului bororo (din aceeaşi familie), descoperind aici un sistem asemănător aceluia stilistic din arta caduveo, dar pe plan social: asimetria fiind garantată de existenţa 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 obligativităţii ca o jumătate din membrii grupului să se căsătorească totdeauna numai cu cealaltă jumătate. Linia demarcatoare e netă: în structura urbanistică a aşezării tribului, modalităţile alianţei între jumătatea vestică şi cea estică sunt codificate strict. Antropologul scrie: "Oricât de sumară ar fi fost descrierea sistemului guana şi 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 opoziţie. în primul rând, este vorba de opoziţia dintre o organizare ternară şi una binara, dintre una asimetrică şi o alta simetrică, iar în al doilea rând, de opoziţia dintre mecanisme sociale fundate, unele pe reciprocitate, celelalte pe ierarhie. Efortul de a rămâne fideli acestor principii contradictorii a dus la diviziuni şi subdiviziuni ale grupului social în grupuri secundare aliate sau opuse. Ca un blazon reunind în câmpul său prerogative ale mai multor ramuri, societatea este şi ea divizată şi 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 populaţiile bororo şi-au rezolvat (sau mascat) contradicţia fundamentală din structura socială prin metode sociologice: principiul jumătăţilor a permis trufiei de castă să se menţină. Populaţia caduveo n-a găsit o soluţie sociologică, incompatibilă s-ar părea cu fanatismul de castă, în cazul ei foarte pronunţat: "Şi pentru că n-o puteau nici concepe, nici trăi, ea a trecut în planul imaginaţiei, adaugă C. Levi-Strauss. Deci nu într-o formă directă care s-ar fi lovit de prejudecăţile lor, ci, indirect, într-o formă transpusă şi aparent inofensivă, în arta lor. Căci dacă această analiză este exactă, trebuie să interpretăm arta grafică a femeilor caduveo, să-i explicăm misterioasa seducţie şi acea complexitate aparent gratuită, drept fantoma unei societăţi care caută, cu o pasiune nepotolită, mijlocul de a exprima simbolic instituţiile pe care le-ar putea avea, dacă n-ar împiedica-o interesele şi superstiţiile sale.

Adorabilă civilizaţie a cărei fantasmă reginele o captează în farduri: hieroglife descriind o vârstă de aur inaccesibilă şi 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 şi structura *tehnică* desenelor lui, implică o anumită valoare compensatorie a uneia în raport cu cealaltă. Să examinăm cu atenţie acest aspect. Populaţiile bororo sau guana, din aceeaşi familie, nu recurg la pictură corporală; ele rezolvă *practic* contradicţia (datorată perpetuării ierarhiei rigide de castă) prin tăierea în două a teritoriului locuit: în acest fel, endogamia la care existenţa unor caste impenetrabile le-ar fi silit e contracarată de căsătorii între cele două jumătăţi distincte. Simetria
21
dejoacă sociologic asimetria. Populaţia caduveo însă ia cunoştinţă de pericolul intoleranţei de castă pe o cale imaginară: numai ea îşi împodobeşte obrazul cu desene. Caduveo soluţionează magic o contradicţie pe care bororo şi guana au soluţionat-o practic. Arta însăşi a primilor apare dintr-o lipsă de soluţie concretă: structura desenului repetă o structură *posibilă,* nu una reală, a grupului social. Este expresia unui ideal refulat şi o cale de defulare. Bororo se dispensează de arta respectivă, pentru caduveo ea devine o necesitate. E limpede că mecanismul prin care se naşte analogia structurilor între nivelul sociologic şi 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 negaţie. Conflictul (spre a reveni la Goldmann) dintre nobilimea de spadă şi aceea de robă, jansenismul, absolutismul şi ceilalţi factori sociali *ca atare* nu explică nici pe Racine, nici pe Moliere, nici clasicismul francez: căci nu există o *continuitate* între trăire şi expresia ei artistică, între istorie şi artă, ci o *discontinuitate* provocată de o absenţă sau de un surplus care joacă rolul acidului sau sării introduse în apă spre a se realiza electroliza. Este vorba de un fel de mutaţie genetică: hazardul elementelor reale nu creează necesitatea artistică decît în clipa în care ele se înscriu, prin mijlocirea unui proces complex, în molecula de A.D.N. a imaginarului. Intermediere infinită, fenomen de ruptură, ce desparte realul de posibil: din toate vechile populata americane, trăind alături într-o geografie şi istorie comună, doar triburile caduveo pictează; şi, înlăun-trul triburilor, doar femeile; iar dintre femei numai unele posedă "secretul" tehnicii, care se transmite ereditar ca orice înzestrare. Nu toţi contemporanii lui Corneille şi Racine au scris tragedie clasică; şi nu există două asemenea tragedii la fel. Condiţionată, limitată de factori sociali şi fizici, moştenită, învăţată, invenţia omului rămâne totuşi imprevizibilă. Raportarea ei critică la un model sociologic ori psihologic e aproape oricând cu putinţă; dar niciodată nu e sigur că reunirea unor elemente într-o structură sociologică ori psihologică va produce o anumită structură artistică şi nu alta. Totul fiind motivat în artă, chiar şi în detaliu, nimic nu se explică pe de-a-ntregul: creaţia unei lumi sau a unui singur individ este motivată şi deopotrivă misterioasă. In centrul oricărui proiect artistic uman, descoperim totdeauna o enigmă. 22
în al doilea rând: făcând ca continuitatea dintre planul real şi acela artistic să treacă prin provincia posibilului, eliminăm de fapt ideea de simplu determinism. Realul şi arta nu stau faţă în faţă ca două "evenimente" univoc determinate, ci ca două structuri reciproc motivate. La nivelul sistemului, regăsim într-un fel continuitatea pierdută, şi anume înţelegând că dependenţa (viaţă-artă) este în fond o interdependenţă: structura sociologică a tribului caduveo poate fi socotită cauza artei femeilor lui în aceeaşi măsură în care această artă la rândul ei ar putea fi socotită o cauză a structurii reale: ceea ce nu pretinde că relaţia socială şi cea imaginară sunt întâmplătoare; ele sunt motivate prin faptul că se întâlnesc înlăuntrul unui acelaşi sistem de a concepe lumea şi omul, în care nimic nu explică nimic, dar totul explică totul. în acelaşi sens, e naiv să spunem că jurământul de vasalitate de la începutul mileniului al doilea este cauza aderării strânse a figurilor şi corpurilor din sculptura şi pictura epocii la cadrul lor de piatră: putem doar constata că faptul social-juridic şi 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 privinţă, perfect concludentă.
. Intre romanul tradiţional, legat de ascensiunea burgheziei, şi romanul care reflectă criza ei pe plan social, există un raport izvorât din însuşi raportul situaţiilor 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; şi lasă să se întrevadă o evoluţie, în linii mari, aceeaşi.
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 şi în conştiința individului apare ideea că este oprimat şi, mai târziu, manipulat de către colectivitate, în acelaşi fel în care individul încearcă să reziste acestei manipulări, personajele romanului încearcă să-şi 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, şi în cadrul căreia a remarcat unele asemănări între procesul social şi artă (el a ilustrat cu muzica) *(Klangfiguren şi Einleitung in die Musiksoziologie).* Astfel, Adorno scrie că euforia clasei în ascensiune face ca valorile supraindividuale să nu fie de la început şi 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 şi 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 şi că un filosof care ar primi ecoul conştiinței oprimate 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 şi-i interzice revolta dincolo de anii tinereții umorale: "filo-sofia" maturității pretinde renunțarea la revoltă. Comentând o altă idee a lui Hegel, V. Şklovski *(Despre proză)* notează şi el că la mijlocul secolului'XIX, când decepția postrevoluți Hidră îşi face loc în suflete, eroii romanului cunosc frica, disperarea şi 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 şi totuşi intim dezavuată", adaugă Şklovski. 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 şi socialitate care, în *Mara* lui Slavici, de exemplu, transfigurează la nivelul conflictului o situație socială reală, poate fi descoperită, analogic, şi la nivelul retoricii narative. La fel cum colectivitatea reintegrează pe disidenții Persida şi Natl, o dată consumată criza de adolescență, vocile personajelor, gândurile şi sentimentele lor, redate cu ajutorul stilului indirect liber, sunt treptat cuprinse, absorbite, de o unică voce, supraindi-24
viduală şi căreia îi revine ca unei colectiv instanțe etice ("gura satului") aprecierea finală a evenimentelor jJn romanul lui Slavici, structura şi strategiile *estetice* reflectă un acord similar între particular şi general cu acela sesizabil la nivelul structurilor şi 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 şi în *Ion* şi în *Pădurea spânzuraților.* O altă epocă, în care socialitatea nu mai are capacitatea de a integra paşnic indivizii, îşi 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 oglindeşte schimbarea petrecută în interiorul viziunii. In *Ion,* deşi monolitul viziunii auctoriale rămâne intact, maniera narativă sistematică, ordonată, sugrumă deja un fond psihologic obscur, violent şi pătimaş. *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 totuşi schimbările, ca o apă care se înfiorează de un vânt rece prevestitor de furtună. Analogia nu trebuie interpretată mecanic şi 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, şi nu cu modele perfect ştiințifice. Cum se va vedea însă numaidecât ele sunt satisfăcă-toare..J
Putem încerca acum să construim modelul artistic şi retoric al romanului tradițional (îl mai numim aşa doar până la sfârşitul acestui paragraf). E vorba în linii mari de romanul din a doua parte a secolului XVIII şi din secolul XIX, care la noi îşi atinge apogeul abia în deceniul al treilea al secolului XX. El zugrăveşte o lume omogenă şi rațională, în care valorile obştei 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 şi aceeaşi 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 americain* - le XIXe siecle croit encore â la possibilite d' atteindre une verite absolue, universelle, valable pour tous Ies hommes." în aceste condiții putem înțelege lesne forma "auctorială" a romanului acesta: un autor omniscient şi omnipotent este asemeni unei instanțe suprain-dividuale, necontestate şi 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 şi este creator de mitologie. E încă o specie tânără, virilă, lipsită de rafinament. Preferă psihologiei fapta, analizei, epicul, deşi dorința lui supremă e de a crea iluzia vieții complete. Lumea lui e coerentă, vocația, autoritară. Autorul îşi ia în stăpânire personajele (le ține strâns ca *Mâna lui Dumnezeu,* imaginată de Rodin, bucata de materie), e un demiurg capabil doar de sacrificiul de a nu se dezvălui nemijlocit în,creație; în care e prezent totuşi, de la primul la ultimul rând, prin cunoaşterea desăvârşită a destinelor, sufletelor şi soluțiilor intrigii. Când începe romanul, ştie deja cum îl va sfârşi. Sartre denunță această manipulare în celebrul text din *Situations I* contra lui Mauriac (referitor la *Sfârşitul nopții):* "De ce oare acest-autor serios şi aplicat nu şi-a atins scopul? Din prea mare orgoliu, cred eu. A vrut să ignore, cum fac, de altfel, cei mai mulți dintre scriitorii noştri, că teoria relativității se aplică în mod integral universului romanesc; că, într-un adevărat roman, ca şi în lumea lui Einstein, un observator privilegiat nu-şi are locul şi că, într-un sistem romanesc, ca şi într-un sistem fizic, nu e cu putință nici o experiență care să ne permită să stabilim dacă acest sistem este în mişcare sau în repaos. Domnul Mauriac s-a preferat pe sine. El a ales autocunoaşterea şi 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 trăieşte din aparențe, Dumnezeu nu este artist; şi nici domnul Mauriac." Ar trebui poate precizat: sub privirea pătrunzătoare a lui Dumnezeu există artă, există roman: acela clasic. în *Noua structură şi opera lui Marcel Proust,* Camil Petrescu spunea, înaintea lui Sartre, acelaşi lucru. Romanul tradițional - în care *El* este totdeauna *Eu,* cel care narează este 26
cel care scrie, - aşază 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 şi unui creator la fel de impasibil ca şi Creatorul.
Ionicul romanului înseamnă psihologism şi analiză: iar reflecția începe să tragă viața de mânecă. S-a observat că reflecția în romanul clasic e numai de natură morală: o distanță etică între autor şi personajele sale, între divinitatea invulnerabilă şi creaturile ei supuse greşelii, în noul roman reflecția e de natură artistică şi e globală: căci noul roman a pierdut speranța în iluzie şi a început să creadă în autenticitate. Cuvânt magic ce apare la Camil Petrescu, la Holban, la Sebas-tian, la Eliade. Analiza şi 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-şi transceandă biografia. Numai aparent, fireşte: 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 şi a cedat personajelor preroga-*r:TT*—terii, locul i l-a hiat naratorulAutoritatea centrală şi-a pierdut
O
puterea7!mparțindu-şi ca şi Lear regatul între gineri: pe care Henry James î-ar fi numit "reflectori". Ei fac acum politica reală, în vreme ce fostul monarh, biată umbră decorativă, rătăceşte 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 şi viziunea. Morala comună e substituită de o morală individuală: personajul îşi regăseşte orgoliul, ce fusese cândva apanajul autorului. Concretul psihologic tinde să lichideze caracterul iar istoricitatea exterioară se va traduce într-o temporalitate romanescă vie şi contradictorie. Socialitatea lasă locul intimității. Problemele noului erou nu mai sunt acelea ale lui Rastignac, Dinu Păturică sau Ion: căci el urmăreşte mai puțin să se integreze în lume, decât să-şi integreze lumea sieşi, afirmând-o ca pe a sa proprie. Se află "a la recherche du temps perdu": şi deopotrivă în căutarea unei identități. Experiențele lui - erotice sau spirituale - se opun lumii. E un singuratic, un izolat, un frustrat ce

izbândeşte 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 şi idealuri (care sunt fiinţa lui). Unei forme închise a ficţiunii epice i se preferă o formă deschisă a mărturisirii. Iluzia s-a inversat: nu mai ţine de crearea unui univers coerent, autonom, ci de sugerarea incoerenţei unei intimităţi, ca în *Absenţii* lui Aug. Buzura sau în *Cunoaştere de noapte* al lui Alexandru Ivasiuc. Romanele acestea par a fi scrise pe măsură ce se desfăşoară acţiunea; sunt o spovedanie, nu o creaţie senină. Temporalitatea s-a subiectivi-zat, e trăită, în loc să fie un simplu cadru. O formă multiplă, liberă, contradictorie a uzurpat forma unică a dominaţiei şi opresiunii.
Totuşi ciclul nu se încheie aici, simetric: după epoca primară şi energică a doricului romanesc şi după epoca feminină şi interiorizată a ionicului, trebuie să urmeze *corinticul.* Spre a construi şi acest al treilea model, trebuie să includem o paranteză istorică. Apogeul psihologismului european fiind în opera lui Proust, intelectualismul se prelungeşte prin Gide, Papini şi Huxley'până spre mijlocul secolului XX. Ambele tendinţe reflectă o vârstă individualistă şi aristocratică. Depăşirea ei devine o necesitate după primul război mondial, cel puţin în Europa, dacă nu şi la noi, unde abia în deceniul al patrulea ionicul romanului se impune cu adevărat. Dar prin profeţiile lui Naphta, sentimentul schimbării e cu mult mai vechi iar contemporanii lui Holban şi Eliade nu sunt numai Gide şi Pavese, ci şi câţiva romancieri, ce devin populari un deceniu sau două după aceea, şi care încearcă a găsi soluţii morale şi estetice crizei prin care trecea lumea. Apăsaţi de sentimentul tragicului istoric, conştienţi de mărginirea individualismului burghez şi de pericolul invaziei unor forţe sociale uriaşe, care ar putea reinstaura în lume un nou şi întunecat "ev mediu", ei ne apar cu toţii sfâşiaţi între contrarii. Respectă spiritul culturii înlăuntrul căruia s-au format şi încearcă să creeze altul. Sunt nişte reformatori nostalgici. Le simţim la tot pasul ataşamentul faţă de valorile dominante din Europa ultimelor veacuri: în cultul raţiunii eroice slujite până la capăt de Ca-mus ("Am învăţat 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 şi riguros intelectuala Castalie din *Jocul cu mărgelele de sticlă* al lui 28
Hesse;' în seninătatea aproape extatică cu care primeşte teroarea şi moartea părintele Lampros din *Pe falezele de marmoră* al lui Ernst Jiinger. Putem spune că ei se împart între utopia unui umanism regăsit şi cruzimea lipsei de speranţă. Aparţin întâii categorii Th. Mann, Hesse, Camus, Jiinger şi 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 biblioteci din Alexandria. Cea dintâi e, poate, mai complexă, căci ne dezvăluie mai clar tot acel amestec de nostalgie şi luciditate, de fidelitate faţă de valorile originare ale burgheziei (libertate, egalitate, fraternitate) şi de conştiinţă că ele au devenit insuficiente: Naphta contra Settembrini. Soluţia lui Th. Mann este, ea, esenţial filo-burgheză, cum va fi şi a lui Camus. Cetatea cu şapte turnuri, evocată în conferinţa de la Liibeck din 1926, este simbolul urbanităţii şi al spiritualităţii burgheze, oferind pe mai departe adăpost, în concepţia lui Th. Mann, artistului prigonit de o istorie iraţională. Acestui burg ideal îi răspunde la Jiinger schitul Rauten, un fel de mănăstire Telem, dacă ne amintim de Rabelais, în herbariul căruia bota-niştii cavaleri se adăpostesc de atacul lemurienilor Marelui Pădurar. Ei vor părăsi în cele din urmă schitul, e drept; dar soluţia lui Jiinger rămâne, până la *Heliopolis* cel puţin, individualismul aristocratic, spiritul refuzând sabia, Lampros nu Braquemart. Tipică pentru contrazicerea pe care această viziune lucid-nostalgică o presupune este utopia eroismului la Malraux: revoluţia din *Condiţia umană* şi din *Cuceritorii* conservă eroismul, floare de preţ a individualismului, într-o epocă a istoriei făcute de mase.
O morală, în accepţia pe care am precizat-o, din nou colectivistă, comandă o estetică de acelaşi fel. Aşa se explică anti-psihologismul acestei literaturi, dispariţia eroului, adică a insului cu biografie particulară (înlocuit de musilianul om fără însuşiri, de aproape anonimul K. sau de omul unidimensional al lui Canetti); aşa se explică generalitatea alegorică ori formele negativ-ironice ale epicului, satira expresionistă, simbolul şi mitul ce caracterizează corinticul romanesc. Clau-de-Edmonde Magny este de părere că psihologismul literaturii dintre 1914 şi 1932 reflecta gusturile unei burghezii mijlocii, capabile să se autoanalizeze şi destul de cultivate spre a găsi totdeauna ceva de spus 29
despre sine însăşi ca interioritate net individualizată. O dată însă cu pătrunderea în roman a unor categorii sociale inferioare, lipsite de cultură, de uşurinţă.a expresiei şi, în fond, nereflexive moral,

psihologismul îşi dovedeşte 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, şomeri, hamali în port. Şcoala lor e şcoala vieții: a europenilor e un turn de fildeş. Scriitorii europeni trăiesc adesea între scriitori, precum cavalerii de odinioară între cavaleri, respectând un cod special; scriitorii americani trăiesc în mijlocul oamenilor obişnuiți. Cu Steinbeck, sau Dos Passos, metoda romanului redevine nepsihologică: fiindcă are ca obiect un furnicar uman şi nu individualifâți conturate; şi, dacă poate observa conduite morale, reflectate în gesturi, nu e deloc sigur că, dincolo de ele, se găseşte o psihologie unică şi în stare să le motiveze. Când Dos Passos în *U.S.A.* întreprinde o analiză psihologică o face la persoana a IlI-a: deosebindu-se de realiştii psihologici care preferau persoana I introspectivă, dar şi de naturalişti, care credeau în adevărul sufletului omenesc; psihologia eroilor săi e compusă din convenții şi clişee, "d'une trame d'opinions convenues, qu'ils ont reşues 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 naturalişti, de Zola, viziunea caracteristică este aici parodică şi caricaturală. Autorul recucereşte 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 jucăuş *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 şi caricaturii. Sursele literare cele mai 30
importante ale corinticului trebuie căutate, de altfel, în "romanul" alegoric şi satiric al lui Rabelais şi Swift.

Din cele trei momente ale istoriei burgheze şi ale romanului realist-burghez, primele două sunt destul de clare şi în România: socialitatea triumfătoare şi epoca individualismului şi interiorității. Să rezumăm în câteva fraze. La început sunt iluziile: o lume care-şi creează, o dată cu condițiile materiale şi spirituale, mitologia proprie. Romanul doric e creator de mituri, ca şi clasa burgheză în ascensiune. Forma socială nu e resimțită opresiv, de către indivizi istorici, nici manipularea de către autor a personajelor. Cu timpul, se naşte îndoiala: energia clasei epui-zându-se treptat, locul spiritului întreprinzător îl iau tot mai mult contemplația şi introspecția. Romanul ionic e produsul acestei vârste visătoare şi lucide, care aşază 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-şi o identitate pe care n-o cunoscuse înainte. La noi, tranziția de la doric şi ionic se face abia la sfârşitul primului deceniu postbelic, spre 1930, când societatea burgheză apare consolidată instituțional iar romanul atinge apogeul întâii lui vârste. Ar fi la fel de greşit să credem că o formă o înlocuieşte net pe alta (nici în societate, nici în literatură lucrurile nu se petrec astfel), pe cât ar fi de greşit să credem că o formulă este superioară alteia. Această precizare are utilitatea ei, deşi puțini îşi mai închipuie astăzi, ca Parcy Lubbok *(The Craii ofFictionJîn* anii '30, că narațiunea "dramatizată" este preferabilă tuturor celorlalte, şi încă şi 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 şi simplu aruncat la lada de gunoi a istoriei. îl apără însăşi această onorabilitate dobândită în decursul vremii, impresia de vechime şi 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 şi parafrazând celebra afirmație a lui Marx despre actualitatea operelor antice: umanitatea găseşte 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, decişi, care au putere asupra soartei şi-şi făuresc singuri destinul e din aceeaşi plămadă sufletească cu nevoia adolescentului de întâmplări şi oameni minunați. Din acest punct de vedere Julien Sorel joacă rolul Contelui de Monte Cristo. Cititorul mediu se identifică mai uşor cu astfel de eroi, trăieşte imaginar cu mai multă emoție în lumea lor rațională şi omogenă - care o compensează pe aceea reală, nu o dată ilogică şi oprimantă - decât în preajma lui Joseph K. sau a sinologului lui

Canetti, reduşi cum îi apar la condiția de rotițe neputincioase în Marele Mecanism. Cu aceştia nu se poate identifica - deşi Ei sunt El - căci luciditatea scriitorilor moderni îi răpeşte orice iluzie şi-l confruntă cu o prea dură realitate. Chestiunea dispariției romanului doric se pune în fond în felul următor: putem considera că un tip literar şi-a încheiat cariera atunci când el nu mai produce decât opere epigonice. Care este în literatura noastră ultimul roman doric neepigo-nic? Greu de spus. Romane onorabile de această factură se scriu şi astăzi şi se vor scrie probabil şi în viitorul apropiat. Explicația constă în faptul că această întâie formă a genului din lumea modernă se menține vitală prin fidelitatea aceluiaşi public care a acceptat-o (a fost aproape o înfiere), cu un secol, un secol şi 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 înaintaşi, sau Cezar Petrescu şi Ionel Teodoreanu, care nu reformează nimic, mărginindu-se să se conformeze tradiției. Ei scriu best-sellers-urile epoeii, cu alte cuvinte acel roman gustat de cititori şi 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; şi nu atât la un precursor ca Ibrăileanu, cum ne-am aştepta, cât la un succesor întârziat ca Alexandru Ivasiuc. Luciditatea, scepticismul, ironia, intelectualismul îi asigură succes la anumite categorii de cititori, dar îl compromit în ochii altora, mult mai numeroşi aceştia, care doresc să fie reconfortați în sentimentele lor precum şi în ataşamentele lor convenționale față de lume, iluzionați la nevoie, dar nicidecum aduşi 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 cunoaşte o criză fulgerătoare, de care aproape nu apucă să ia cunoştință. Această criză (preludiile fascismului şi totalitarismului, apoi scurta perioadă a dictaturii antonesciene, care lichidează o şi 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 naşte 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 şi 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 înfățişări absurde. Desigur, forma romanului nu reflectă mecanic o formă socială şi 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 Urmiiz, ale cărui romane în miniatură conțin numeroase elemente ale romanului corintic. însă Urmuz nu e nici înțeles imediat şi, 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 îşi serbează marile triumfuri şi 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 totuşi deocamdată. Firul istoric nu este totuşi 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 şi 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 *Pâlnia şi 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 naştere mai mult: vorbind de roman, ca şi 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 şi realist prin excelență, cum nu sunt multe cărți de proză înainte de 1740 (anul *Pameleihii* Richardson). Las la o parte fără remuşcări şi *Marele Cyrus şi Clelia* din secolul XVII francez, povestiri aventuroase şi 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 şi 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 romanţuri decât romane. Şi zugrăvesc extraordinare lumi şi fiinţe: "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 Smo-llet şi apoi de la Balzac la Zola, romanul devine genul dominant; o dominaţie a verosimilului realist.

Dar ce înseamnă realism în roman? îmi vine în minte definiţia dată de Arnold Toynbee oraşului ca aşezare omenească ce nu-şi poate produce singură bunurile necesare şi este din această cauză dependentă de un Hinterland agricol şi de materii prime. Ficţiunea realistă are exact aceeaşi proprietate: nu se poate "hrăni" din ea însăşi, are nevoie de un Hinterland real, de imaginile constituite ale societăţii şi 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 "ţării dindărăt". 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
fyfoş Goriot şi Orbirea nu e aproape nici o diferenţă. Romanul e singurul dintre genurile artistice care n-a cunoscut revoluţia abstractă. E a-ceastă întârziere de natură istorică sau structurală? Eşecul "noului roman" francez din deceniul 7, care a încercat să abstractizeze ficţiunea romanescă, poate fi un indiciu de rezistenţă a structurii înseşi la schimbare. Dar niciodată, în materie de artă, nu vom şti destul de invite lucruri, ca să putem cheltui idei în contul viitorului. Domeniul nostru rămâne trecutul. în condiţiile 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 vieţii: un colţ de stradă animat, gesturile banale ale oamenilor, chipuri cunoscute, întâmplări de toată ziua, reprezentările unei conştiinţe. Căci romanul continuă să se sprijine mai mult pe imagini decât pe simboluri. Când poetul spune:

Atâtea depind
de
o roabă
roşie
lucind.de
apă
de ploaie
lângă
găinele
albe

primul nostru gând este că roaba roşie şi găinele albe (să notăm şi jocul delicios al culorilor) ascund ceva, conţin adică un mesaj secret, ne trimit la o realitate interioară misterioasă. Pentru că, dacă am crede că nu e vorba decât de o roabă şi de nişte găini, unde ar mai fi poezia? Am ales intenţionat versurile lui William Carlos Williams, poet "ima-gist", care mărturisea că ar fi vrut să fie pictor şi adoptase următoare deviză: "no ideas but things", deci la care concretul lucrurilor rămâne esenţial şi cultivat ca un protest contra poeziei "abstracte" a unui T. S. Eliot. Dar chiar şi într-o bucată atât de clară, în care găsim o felie de realitate domestică, poezia nu se află în inventarul pe care-l adresează curţii. într-o poezie, roaba roşie e totdeauna mai aproape de simbol
35
decât de piesa de inventar reală cu acest nume. într-un roman e invers: chiar şi în *Ulysses* al lui Joyce, construit intenţionat ca un geamantan cu fund dublu, şi unde fiecare moment din existenţa cotidiană a lui Leopold Bloom implică o referinţă la epopeea homerică: străzile, casele şi oamenii rămân mai aproape de Dublinul real decât de simbolurile hgmerice.

Observăm din acest exemplu că Hinterlandul romanului poate fi şi livresc: dar totodată că, printr-un mecanism compensator, ori de câte ori un romancier îşi stabileşte un Hinterland livresc, mitic etc. se reface oarecum împotriva voinţei lui (sau chiar fără ca el să ştie) celălalt Hinterland, foarte real. Nu există romane mai minuţioase şi mai precise în detalii reale decât acelea ale lui Joyce. Abstractismul lui Ro-bbe-Grillet din *în labirint* se bazează pe o insistenţă obositoare asupra detaliilor concrete cele

mai anodine. E de altfel *p* caracteristică a "noului roman francez". Dacă observaţia mea este justă, înseamnă că putem accepta următoarea foarte simplă definiţie empirică a romanului: o ficţiune realistă. Evoluţia istorică a romanului indică, de altfel, o deplasare a Hinterlandului său de la romanesc spre realism. Northrop Frye a distins, cam în acelaşi sens, "romance" de "novei". Prin romanesc înţeleg tot acel repertoriu de convenţii - sociale, etice, religioase, psihologice - care alcătuieşte materia însăşi a evenimentele în vechiul roman, şi, în acelaşi timp, fundalul lui. înainte de jumătatea secolului XVIII, oricâte elemente realiste (sociale sau psihologice) ar exista într-un roman, Hinterlandul lui rămâne esenţial unul de pură convenţie, ca Spania peregrinărilor lui Quijote sau ca Franţa peregrinărilor trupei de actori ai lui Scarron. Romanul picaresc, cel mai aproape de o imagine realistă a societăţii, e supus încă nenumăratelor convenţii, ca şi povestirile filosofice ale lui Voltaire. Hinterlandul din *Candide* este foarte caracteristic pentru geografia şi 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 şi populare) şi 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 prero-mantismul şi romantismul îi întreţin gusturile exotice şi excepţionale, 36
rrecum Şi o anumită exorbitantă a psihologiei, care împiedică pentru încă o vreme abandonarea romanescului. Hinterlandul realist lichidează cu greu acest Hinterland romanesc şi convenţional, moştenit de la poemele cavalereşti sau de la *chansons de geste.* Rabelais şi Cer-vantes au fost cei dintâi care au gândit romanul ca o critică a romanescului, dar nici ei n-au introdus cu adevărat în roman *viaţa.* Viaţa din cărţile lor e încă aceeaşi din romanele cavalereşti, doar că i s-a inversat semnul: din eroică a devenit spectacol de carnaval, bâlci al deşertăciunilor. Ei sunt tot atât de puţin "observatori", în sensul nostru, ca şi scriitorii medievali. Eroul romanelor prerealiste este, apoi, sub influenţa clasicismului, Omul. Când romanul încearcă să înlăture romanescul, el trebuie să se descotorosească totodată şi de acest Om abstract al *Caracterelor* lui La Bruyere. Şi ce e mai real decât Omul? Pentru fiziologiştii şi realiştii din secolele XVIII şi XIX, mai reală este Societatea. O categorie generală ia locul alteia tot atât de generale, dar progresul e incontestabil. Bufonul, Picaroul, Don Quijote şi Don Juan încetează a mai popula Hinterlandul romanului, de la *Pamela* la *Cesar Birotteau* şi 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-şi descoperă personajul când vede omul întrupat într-un tip social: pe Birotteau ca mucenic al cinstei comerciale sau pe Goriot ca un Christos al paternităţii. Omul clasic aparţinea unei singure clase: umanitatea. Imaginea societăţii devine tot mai precisă şi Hinterlandul realist îl înfrânge pe acela romanesc.

Acest Hinterland social domină romanul doric. Individul care începe să-şi revendice drepturile, să se emancipeze de sub tutela clasei - sociale (aşa 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 conştiinţei, senzaţia, inconştientul, particularul triumfă, de la Dosto-ievski la Virginia Woolf şi Proust în tot romanul. Ionicul romanului are, deci, ca şi doricul, Hinterlandul său specific, după care îl identificăm numaidecât. Şi ambele sunt la fel de realiste. într-un mic eseu intitulat *"Viaţa formelor" romaneşti,* 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 construcţie este unul al succesiunii, deci al unei ordini lo-gico-cronologice. Schema documentală e vizibilă în toate romanele dorice; "construcţie raţională trială (introducere-cuprins-încheiere), ordine cronologică verificabilă, text supus evident autorului şi dirijat de el, finalitate practică declarată". Pretextele documentale sunt biografiile, memoriile, scrisorile, actele şi aşa 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 şi în prima parte a secolului XX, tocmai acela de a şterge diferenţele dintre ficţiune şi realitate, de a crea o iluzie de viaţă cât mai deplină. în loc să evolueze spre afirmarea unor structuri proprii, cum s-a întâmplat cu poezia care s-a despărţit de emoţie sau cu pictura care s-a despărţit de pek.aj, romanul a evoluat o vreme, din contra, spre o identificare tot mai deplină a structurilor sale cu acelea ale vieţii. Hinterlandul a fost redus de Zola, de exemplu, la o "felie de viaţă". O întreagă strategie a fost creată spre a obţine 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 şi pe imixtiunea acestuia în evenimente, pe dirijarea lor într-un sens dinainte calculat, la un procedeu retoric bazat pe tăcerea autorului, pe dispariţia lui din ficţiune (ca a lui Dumnezeu din lumea căreia i-a dat naştere, cum spunea Flaubert), lăsată să se înfăţişeze singură. Problematica autorului omniscient şi a abdicării lui în favoarea unui narator parţial, la care m-am referit, într-o ordine sociologică, la începutul acestei introduceri, poate fi regăsită acum din unghi retoric şi 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 conducce încet-încet romanul spre o naturaleţe admirabilă, accentuând verosimilul, când Hinterlandul său poate fi crezut, o clipă, viaţa adevărată (în acest punct, realismul triumfa total asupra romanescului); pe urmă, vom încerca să explicăm de ce, în ce împrejurări şi în ce mod, strategiei iluzioniste i-a luat locul o strategie contrară, menită nu a rupe romanul de viaţă (în sensul primar al expresiei), ci de a stimula origi-**38**
nalitatea structurilor înseşi ale romanului, caracterul lor convenţional, de autoconstrucţie ce se opune formelor reale.
Strategia iluzionistă poate fi limpede urmărită pe toată panta ascendentă - din punctul de vedere al încrederii în valorile umane şi sociale - a romanului, adică în doric şi 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 viaţa, cât mai puţin artificial. B. Tomaşevski deosebeşte *(Teoria literaturii)* o motivare realistă de una estetică, şi atribuie celei dintâi "drept sursă, fie o credulitate naivă, fie necesitatea iluziei". Motivarea realistă predomină, în orice caz, în preocupările şcolilor literare din secolul XIX, deşi nu lipseşte nici înainte: "în general, în secolul XIX abundă şcolile în denumirea cărora există o aluzie la o motivare realistă a procedeelor -realism, naturalism, naturism, existenţialiştii, narodnicii etc... De la o şcoală la alta auzim chemarea pentru o mai mare «naturalitate». în privinţa romanului, aceste constatări indică exact sensul evoluţiei lui în secolul trecut". Uitând, cu oarecare ingenuitate, că un roman este de la un cap la altul un produs al imaginaţiei şi tehnicii unui autor, romancierii au căutat să facă din operele lor mici universuri similare cu acelea reale, renunţând treptat la tot ceea ce stânjenea similitudinea, rafinând procedeele până la a părea că naşterea însăşi a romanului e la fel de spontană ca naşterea vieţii. La început, romancierul se considera fără sfială povestitorul nemijlocit al faptelor, uneori şi eroul lor, adre-sându-se direct cititorului, peste capul personajelor, comentând fiecare eveniment, trăire, nod al intrigii, compunând biografii explicatoare sau anticipând finalul. Aşa procedau Fielding şi Filimon. Această manieră devine o convenţie destul de greu de suportat pentru realiştii din a doua parte a secolului XIX şi, cu Flaubert, Zola sau Duiliu Zamfirescu-" se impune un mod impersonal de narare, ca şi cum faptele ar fi lăsate să se înfăţişeze singure, fără comentariul autorului. Aceste lucruri sunt prea binecunoscute spre a stărui mai mult. Ele ne interesează totuşi aici întrucât trecerea de la o manieră la alta răspunde dorinţei romancierului de a părea cât mai natural. Booth a scris o întreagă carte despre tehnicile auctoriale şi cele impersonale, arătând nu numai ceea ce romanul a câştigat prin recurgerea la prezentare, la înscenare a faptelor, în locul relatării pur şi simplu, dar şi ce a pierdut. El a atras atenţia, de
39
exemplu, că impersonalizarea naraţiunii, dacă e judecată ca scop în sine, poate deveni un artificiu la fel de penibil ca şi comentariul auc-torial cel mai naiv. Dacă gândim riguros, nu este posibil roman fără comentariu de autor, căci prin comentariu nu se înţelege doar intervenţia nemijlocită a povestitorului, de tipul celei ce urmează, culeasă din *Adam Bede* de George Elio.t: "Vom intra în vârful picioarelor şi ne vom opri în prag, fără să trezim prepelicarul cu părul lucios şi castaniu etc." Comentariul auctorial vizează trei aspecte ale naraţiunii: faptele, interpretarea şi compoziţia. La primul aspect ne gândim de câte ori întâlnim într-un roman rezumate ale evenimentelor, incursiuni în trecutul personajelor sau anticipaţii; de asemenea, relatări, descrieri şi portrete, în fine "analize" psihologice - nici una atribuită unor personaje identificabile, ci, aşa zicând, autorului. Aceste forme de comentariu se găsesc deopotrivă la Balzac şi la Tolstoi, în proporţii diferite. Al doilea aspect al comentariului vizează nivelul aprecierii faptelor. Aprecierea cunoaşte o singură perspectivă, a autorului, în romanul secolului XIX, cel puţin până la Henry James, care a teoretizat şi aplicat necesitatea "reflectorilor", adică a unor personaje ce preiau parţial sau total obligaţiile autorului. Evaluarea unui comportament sau speculaţia teoretică, atribuite înainte direct autorului, trec treptat î'n 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 pronunţat şi numeroşi 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 şi sunt, cum ne putem da seama, cu totul marginale. în fine, al treilea aspect priveşte selecţia şi ordonarea, eşafodarea, adică, a materialului romanesc. Acest fel de comentariu este inevitabil în orice roman. Dar el este explicit la Fielding şi Steme, care ne anunţă, ca şi Filimon, cum au de gând să înlănţuiască episoadele şi din ce raţiuni, şi devine implicit în romanul impersonal, la Re-breanu de pildă; redevine explicit, când romanul caută să renunţe la naturaleţe cu orice chip şi se redescoperă pe sine ca pură artificialitate, întorcându-ne la Booth care propune şi el o schemă a funcţiilor comentariului, mai este de reţinut o distincţie esenţială, de care a mai fost vorba în treacăt în acest eseu: şi anume între "creditabil" şi "ne-
40
creditabil". Comentariul auctorial este în genere creditabil. Când el lasă locul interpretărilor felurite şi uneori opuse ale unor naratori dramatizaţi (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 evoluţia romanului către impersonal, din a doua parte a secolului XIX, constă nu atât în renunţarea la comentariu *stricto senso,* lucrul ar fi imposibil), ci în deplasarea comentariului însuşi de la al doilea aspect al său la primul şi 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 limită, exacerbată, a deprinderii scriitorului de a aprecia şi interpreta necontenit faptele sau gândurile eroilor săi. Când romancierul se resemnează să le constate, o condiţie importantă a impersonalităţii 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 ospăţului* ca acela al lui Fielding la *Tom Jones,* căci nu mai crede că scriitorul e un birtaş care intră în vorbă cu muşteriii şi le recomandă lista de bucate din care ei aleg ce poftesc. Flaubert sau Tolstoi seamănă mai degrabă cu nişte seniori ce oferă praznice săracilor, fără a se simţi însă obligaţi să ia parte la ele. Din contra, se ţin la o parte, deşi 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 şi lui Claude-Edmonde Magny) începe să-şi revele, şi ea, artificialitatea. Romancierii simt că e la fel de nefiresc în definitiv ca întâmplările şi interpretarea lor să nu fie atribuite nimănui pe cât de nefiresc era, înainte, ca' nimic din ce se petrecea în roman să nu scape atenţiei unui autor prea limbut şi 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 instanţe supraindividuale, autorului omniscient de dinainte, ci unuia sau mai multor personaje, aşadar, psihologizată (ionicul fiind un realism psihologic). Auerbach distinge o perspectivă subiectiv-impersonală, I de exemplu la Proust, de una pluripersonală, de exemplu la Virginia IWoolf. Genette vorbeşte de "focalizare internă fixă sau variabilă".
41
Deosebirea constă în refacerea, înlăuntrul acestui nou roman, a antitezei dintre "relatare" şi "prezentare". Oricine compară *în căutarea timpului pierdut* cu *Doamna Dalloway* observă că întâiul roman aparţine unei moderne discursivităţi auctoriale, iar al doilea unei la fel de moderne puneri în scenă. La Proust există un narator, din unghiul căruia luăm cunoştinţă de totul: o prismă unică, parţială şi subiectivă. La Virginia Woolf, există nenumărate prisme, nici una privilegiată, prin care realitatea se filtrează variat şi contradictoriu. Constatăm de fapt că realismul psihologic parcurge două etape similare cu acelea din vechiul realism "obiectiv": în ambele există întâi o voce şi 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 şi noi,* roman auctorial, actul narării este atribuit clar autorului, în termenii lui Norman Friedeman *(Point of Vie w in Fiction,* în antologia lui Philip Stevick. *The Theory of the Novei),* putem vorbi în acest caz de "editorial omniscience". Naratorul, oricâte eforturi analitice am face, rămâne confundat cu autorul însuşi (pe care Booth îl numeşte "autor implicat", ca să-l distingă de persoana propriu-zisă care scrie, dar distincţia nu e practic, în ce ne priveşte, 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 şi 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 şi la procedeele folosite; între *Dedicație, Prolog* şi 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-şi depăşeşte nici o clipă atribuțiile care-i revin, de a desfăşura 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 şi 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 şi oase, cu biografie şi 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 îşi însuşeşte 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 per-sonajfe există exclusiv prin ochii lui: nu le cunoaştem 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 justețea intuițiilor acestuia, toate celelalte personaje amenință să devină cu totul incerte. Nu ştim cum e *Adela* cu adevărat, ci numai cum o vede Emil Codrescu. Nu ştim 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 însuşi. Naratorul a exilat pe autor şi a pus în paranteză personajul. în sfârşit, 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-şi 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 şi o "multiple selective omnisciene" (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 şi incontestabil. Fiecare personaj are versiunea lui asupra celorlalte. Ele îşi anulează reciproc privilegiile. în această multiplicare a perspectivelor dispare Naratorul însuşi, aşa 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 şi nepsihologic, adică neatribuit unei persoane despre care să putem şti ceva (scriitorul), ci unui autor care îndeplineşte 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 şi care face efortul să rămână neutru, ascuns. în

43

al treilea, perspectiva este interioară, psihologica şi personală: naratorul se întrupează şi devine autoritatea dominantă sau adoptă perspectiva unui personaj. în ultimul, perspectiva fiind interioară şi psihologică, este pluripersonală: autorul cedează inițiativa personajelor, fie numai ca subiecte cunoscătoare, fie ca naratori *a tour de role.* Evoluția romanului realist se datorează aşadar unei încercări de a naturaliza retorica, ascunzând artificiile şi voind să pară spontan ca viața însăşi: 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 şi a omului. Dacă procedeele nu sunt, în principiu, bune sau reale şi 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 şi combinarea procedeelor sunt determinate istoriceşte de evoluția genului. în romanul doric, naratorul se află totdeauna de altă parte a baricadei decât personajele, evenimentele şi simțirile lor; înfățişează o lume care există în afara lui şi poate fi foarte bine închipuita şi 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: conştiința lui aparține pe de-a-ntregul lumii acesteia, aşa cum lumea însăşi nu există decât întrucât este reflectată într-o conştiință. în romanul doric, "apare" numai ceea ce şi întrucât "există"; în cel mai ionic "există" numai ceea ce şi 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,* şi ceea ce înainte era ordonat şi sistematic ascultă acum tot mai mult de capriciul trăirii. Incertitudinea se extinde la narator, care nu se mai foloseşte de alegații, ci de conjecturi, şi 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 prinşi într-un sac, şi adaugă: "cu povestitor cu tot". Acest sens al situării explică de ce necreditabilul narator din romanul 44
ionic este totuşi de la o vreme încoace mai de crezut (ceea ce înseamnă că este simțit mai firesc) decât divinitatea impersonală din ₁₀manul doric: şi anume deoarece nu mai este un contemplator distant *a* lumii sau creatorul ei nevăzut şi improbabil, ci un om ca toți oamenii, cusut în acelaşi 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, aşadar, şi o nouă morală.
Doricul şi 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 îşi încheie marele său roman, şi *Ulysses* este pe punctul să apară, când Muzil, Canetti, Hesse, Broch şi romancierii "condiției umane" îşi 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 şi 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 J'oeiJtot* mai perfect.
Hinterlandul romanului corintic redevine convențional: alegoric, mitic, fantezist, exotic sau pur şi simplu livresc. Kakania lui Musil nu este Imperiul Austro-Ungar în acelaşi fel în care Parisul lui Rastignac este Parisul lui Balzac. Castalia din *Jocul cu mărgelele de sticță* este tot atât de puțin o Elveție istoric reconstituită pe cât este țara Marelui Pădurar din *Pe falezele de marmoră*Germania hitleristă. Toate aceste i.provincii simbolice şi imaginare - Constantinopolul din *Creanga de aur,* Oranul din *Ciuma,* "provincia", din *Bunavestire* - sunt mai apropiate de geografia din *Candide* şi *Scrisori persane,* din *Gargantua* şi *Gulliver,* decât de realismul din *Salammbo* şi *Război şi 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 philoso-
45
phique" ca şi *Narziss şi Goldmunda.1* lui Hesse. *Jocul cu mărgelele de sticlă z* o alegorie ca şi *Ciuma. Sub Vulcan* este ezoteric, precum *Uly-sses.* "Aventura umană redevine invizibil o aventură mitică", spune Alberes despre prima carte a lui Joyce, în care găseşte imagini alegorice ale destinului asemănătoare acelora din *Romanul trandafirului* al lui Guillaume de Lorris sau din *CMlie* al domnişoarei de Scudery. Şi adaugă: "Diferența constă doar în faptul că în secolul al XIII-lea un roman alegoric în versuri se desfăşura 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 şi micul lor caracter, vorbind acelaşi 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 sporeşte) 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 şi 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* şi prin instaurarea *principiului muzical".* S-ar putea descoperi şi 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 şi 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 arhitecții 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 sfârşit decât un început, şi urmăreşte 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 şi cât de eterogen este corinticul, spre deosebire de doric şi ionic, mult mai unitare. Ezoterismul e vizibil la Sadoveanu în *Creanga de aur,* dar nu şi în *Pâlnia şi Stamate;* în ce priveşte parodicul, lucrurile stau exact invers. Romanul se scrie luându-se parcă în derâdere. Toate procedeele părându-i bune, nici unutnu mai e utilizat în maniera senin-ino-centă dinainte. în primul rând, fiindcă nu se urmăreşte verosimilul, ci chiar suprimarea lui; şi 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 legitimeze valabilitatea artefactului, să-şi exhibe nu numai felul construcției, dar chiar şi pe al materialelor de construcție. Ceea ce romanul anterior ascundea cu mai multă grijă (şi am văzut că era însuşi sensul evoluției lui: perfecționarea mijloacelor de a ascunde artificiul), 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 reconstruieşte un model nou din materialele rezultate. Teoria acestui aspect al corinticului a făcut-o cel mai pregnant Bruno Schulz în *Prăvăliile de scorțişoară.* Nu întâmplător teoria o găsim într-un roman şi 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 însuşiri,* primit pe uşa din față, ca şi Ficțiunea epică sau Psihologia, în *Război şi pace* el era trimis să locuiască în dependințe, cu servitorii, adică într-un capitol final anexat. Ce spune Bruno Schulz? Demiurgos nu mai deține monopolul asupra creației: materia însăşi, proliferând liber şi 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 neserios, copilăros şi greoi, ca acel Trickster al etnografilor englezi, ies produse imperfecte; fermecătoare tocmai prin stângăcia lor. Schulz face apologia materialelor ieftine, a căiților, rumeguşului, cârpelor, vopselelor ordinare. Omul însuşi, astfel confecționat, seamănă cu un manechin umplut cu zegras, cu o figurină grotescă de bâlci, operă kitsch şi "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 şi arstist, o face invizibilă, îi porunceşte să dispară în jocul vieții. Noi, din contra, îi iubim scrâşnetul, îndărătnicia ei de momâie." Aici e şi o altă observație interesantă: realismul tradițional încearcă să dea senzația de viață, ascunzând artificiul, mijlocul; noul "realism" îşi exhibă tehnica, procedeele şi materialele. Omul artefact e compus după chipul şi 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 şi în romanul dintre războaie) este dispariția sensului global şi unificator. Pe refluxul semnificației, se clădeşte 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 fireşti; reacția psihologiştilor, ca Proust sau Virginia Woolf, izvora din nevoia de a lichida ultimul amestec al creatorului în creație, de a exclude până şi artificiile inevitabile. Modelul unora şi altora fiind, aşa 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 şi o funcționalitate a obiectului în roman; şi, 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 scorțişoară,* 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, Tolstoi, creator al unei imense populații naturale, erau demiurgi ce se luau în serios şi afectau a poseda o forță generatoare asemănătoare aceleia a naturii. Deja Flaubert în *Bouvard et Pecuchet* propunea ironic o simbioză nefirească de viață şi de mecanism. Ecouri ale acestui hibrid găsim în

multe romane noi ale ame-48
ricanilor, în *V* al lui Thomas Pynchon, la John Barth şi la alţii. în deceniul şapte tinerii romancieri americani au teoretizat o formulă epică de acest fel (fără a se referi la tradiţia europeană), practicând-o chiar cu mare succes. După ce a fost alungat, de psihologismul relativist, demiurgul a revenit sub o formă burlescă: e ca şi cum după nebunia şi 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, colecţionarul de fiinţe şi obiecte, patriarhul salvând lumea în stare de urgenţă. Şi nu ni-l înfăţişează tradiţia doborât de beţie, ţintă a glumelor ginerilor lui? Straniu "maître et possesseur de la nature" care a strâns în juru-i un univers eteroclit, fărâmiţat şi nesemnificativ. O altă fărâmiţare decât la psihologişti: care înlocuiau omul social cu individul psihologic. Pe Arca lui Noe nu există nici măcar individualităţi. Universul nu se mai însumează. Adevărul lui Tolstoi era deasupra adevărurilor eroilor săi. Totul semnifica (aşadar semnala unitatea) într-un roman de Balzac. Dacă o puşcă 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 şi polemic este atenuat, dacă pot spune aşa, de practica scrisului. Unde îl găsim intact? La Kafka? La Urmuz? La Musil? O dată negaţia înfăptuită, romanul îşi recapătă suflul obişnuit: 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 şi realismul modern. Musil ca şi G. Bălăiţă continuă să povestească, personajele lor nu sunt simple marionete, iluzia de viaţă e uneori puternică. Chiar dacă sensul general se îndreaptă spre artificiu, alegorie, simbol, materialele de construcţie rămân adesea realiste. Nici nu s-ar putea altfel. Inovaţia totală ar semăna cu o distrugere. Dar dincolo de aspectul parodic, aceste romane sunt creaţii la fel de pline de viaţă şi de oameni ca şi epopeile naturaliste, ca şi naraţiunile impresioniste. Ceea ce dis-
49
tinge, până astăzi, romanul de alte genuri literare sau de alte arte este tocmai greutatea de a renunţa cu desăvârşire la "reprezentarea" vieţii. 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, roma-nul îşi apără poziţia, dacă nu, cum se mai crede, printr-o incapacitate de schimbare, printr-un conservatorism rigid, în orice caz prin menţinerea lui în apropierea formelor existenţei sociale şi morale. Hinterlandul realist este prezent nu numai în *Război şi pace,* dar şi în *Orbirea* sau în romanele, atât de complexe şi de bizare, ale romancierilor americani din deceniul trecut (tineri încă). John Barth a propus termeriul de "irealism" pentru romanele sale (şi pentru acelea ale unor Thomas Pynchon, Kurt Vo-nnegut, Donald Barthelme sau Robert Coover) în care găsim un hibrid de fantezie, umor, parodie dar şi de introspecţie, 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 şi că el a fost depăşit când societatea s-a scindat şi 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 experienţei umane s-a schimbat şi sensul romanului, fără ca totuşi romanul să eludeze vreodată experienţa umană. Despre scrieri de felul acelor kafkiene sau irealiste, John Barth spunea: "Ceea ce ar trebui să facă arta ar fi să spună poveşti care sunt minunate clipă de clipă, care corespund într-adevăr experienţei umane şi care nu explică în nici un fel experienţa umană". Lipsa explicaţiei este într-adevăr esenţială: 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; şi, dacă seamănă mai puţin cu o relatare a vieţii 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 totuşi decât o formă a vieţii. O formă, desigur, care face ca romanele corintice să semene tot mai puţin cu acelea dorice, scandalizându-şi publicul. E greu de spus care va fi evoluţia genului, în ce măsură se va întoarce la ce a fost şi în ce măsură se va îndepărta de trecut.
Eseul 50
meu nu e o scriere de anticipaţie, ci una de constatare şi descriere a formelor existente. Mă situez, în

această ordine de idei, pe o poziție în acelaşi timp obiectivă, care nu vrea să fie exclusivistă şi să recomande o formă în detrimentul altora, şi 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 însăşi lumea şi că autorul e un Dumnezeu, astăzi, el pare mult mai tentat să nu mai facă deplin identificarea. Arca este şi nu este Lumea. O reproduce la scară mică şi o sistematizează. O salvează de la înec. Nu se confundă cu ea, aşa cum romancierul nu se confundă cu Dumnezeu. în locul strategiilor iluziei adoptă tot mai des strategiile lucidității. Dar, oricât s-ar deosebi, *Ion* şi *Pâlnia şi Stamate* continuă să se înrudească prin ceva esențial şi anume prin faptul că selectează din realitate nişte ființe pe care le îmbarcă pe o corabie imaginară. La origine, orice roman operează o astfel de alegere, este.un eşantion de umanitate. Nici în cea mai cuprinzătoare epopee realistă nu încape 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 pluteşte 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 şi *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 Brâncuşi. Destinul romanului este legat de "realismul" lui: genul se opreşte totdeauna la jumătatea drumului între duplicat şi simbol; ca Arcă a lui Noe, conține lumea şi este în acelaşi timp simbolul ei. După" ce o umple cu de toate, autorul închide uşa pe dinafară, ca dumnezeul biblic corabia, şi o lasă să plutească în voia ei: "în aceeaşi zi au intrat în corabie: Noe, Sem, Ham şi cele trei neveste ale fiilor lui cu el: ei, şi 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

V O
făptură care are suflare de viață. Cele care au intrat erau câte o parte femeiască şi câte o parte bărbătească, din orice făptură, după cum poruncise Dumnezeu lui Noe. Apoi Domnul a închis uşa 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 conştient că selecția operelor putea fi alta; dar atunci şi cartea ar fi fost alta. Şi nu valoarea romanelor a fost principalul criteriu, deşi 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. Şi ea vorbeşte despre romane, nu despre romancieri. Caută să degajeze chipul Romanului analizând romane. Metoda e deopotrivă inductivă şi deductivă, poate şi 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 şi la Erich Auerbach (al cărui *Mimesis* m-a marcat profund). De la ei m-am străduit să învăț cum poți fi riguros şi totodată cu destulă imaginație, ca să nu indispui nici pe cel care citeşte în scopul de a se instrui, nici pe cel care aşteptă să-i fii pur şi simplu pe plac.
Este locul să avertizez pe cititor de sumarul volumului al doilea, fireşte în linii mari şi 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 Ivasiuc; 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 âc* 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 Şt. Bănulescu şi *Ingeniosul bine temperat* de M. H. Simionescu.

N-am vrut ca teoria să devină un pat al lui Procust şi n-am tăiat picioarele romanelor care nu intrau în ea. Nu mă ruşinez să recunosc că, alături de romanele care ilustrează unul sau altul din tipurile stabilite, există şi altele, destule, care se află în spațiul incert *dintre* tipuri. Este, în sfârşit, 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 romancieri să-şi scrie

romanele. Ce le-aş putea spune? Lionel Trilling, constatând, cum am văzut, cu multă perspicacitate de ce şi în ce mod s-a schimbat ro-manul realist clasic în epoca modernă, adaugă, cu o naivitate dezar-mantă, că singurul drum acceptabil pe care trebuie s-o apuce roman-cierii de azi ar fi romanul de idei. N-am avut deloc pretenţia de a face astfel de recomandări. M-am mulţumit să descriu, după lectura câtorva zeci de romane, trei modele principale ale genului, dându-le şi nume (firește, metaforice, în care m-a inspirat Thibaudet, deşi nu există vreo legătură între "accepţia în care a folosit el cuvintele şi aceea din eseul meu) şi confruntându-le cu operele vii. Ce a fost întâi: modelul roma-nului sau romanele? Am discutat acest raport la începutul introducerii. In încheierea ei voi cita din Roland Barthes *(Introduction a l'analyse structurale des recits)* un răspuns posibil şi lapidar:
"Oii donc chercher la structure de recit? Dans Ies recits, sans doute. *Tous* Ies recits? Beaucoup de commentateurs, qui admettent l'idee d'une structure narrative, ne peuvent cependant se resigner â degager 1' analyse litteraire du modele des sciences experimentales: ils deman-dent intrepidement que l'on applique â la narration une methode pure-ment inductive et que l'on commence par etudier tous Ies recits d'un genre, d'une epoque, d'une societe, pour ensuite passer a l'esquisse d'un modele general. Cette vue de bon sens est utopique. La lingu-istique elle-meme, qui n'a que quelque trois miile langues a etreindre n'y arrive pas... Que dire alors de l'analyse narrative, placee devant des millions de recits? Elle est par force condamnee a une procedure deductive; elle est obligee de concevoir d'abord un modele hypothe-tique de description (que Ies linguistes americains appellent une «theorie»), et de descendre ensuite peu a peu, â partir de ce modele,
53
vers Ies especes qui, â la fois, y participent et s'en ecartent: c'est seu-lement au niveau de ces conformites et de ces ecarts qu'elle retrou-vera, munie alors d'un instrument unique de description, la pluralite des recits, leurs diversite historique, geographique, culturelle."

ARTA DE A ÎNCEPE ROMANUL ROMÂNESC

CATASTIHUL ROMANULUI

Radu Rosetti povesteşte undeva (citez după Paul Cornea, *De la Alecsandrescu la Eminescu)* un incident semnificativ survenit între Gh. Asachi, cenzor principal al Moldovei în 1852, şi 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, şi 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 şef al cenzorului, nu găseşte în schimb vreo vină piesei; cât despre "cuvântul că e tradusă de o demoazelă, nu-i destul de puternic pentru ca să o-preasc publicarea ei". Incidentul rezumă foarte bine conflictul incipient dintre două generaţii; şi, desigur, dintre două mentalităţi literare. Asachi înfăţişa punctul de vedere tradiţional, cerând în primul rând de la literatură să fie serioasă, adică să moralizeze şi să educe. Mai ales la bătrâneţe, el făcea figură de "ruginit", însă concepţia acestui om, căruia (după vorba lui G. Călinescu) mişcarea de la 1848 i-a displăcut, se întâlneşte în unele privinţe cu aceea a generaţiei paşoptiste aproape la fel de rezervată bunăoară faţă de literatura de simplu divertisment ce se răspândeşte după revoluţie. C. Ghica, în schimb, deşi era fiul domnitorului şi reprezenta vârfurile administraţiei, se lăsa cucerit de noul spirit. Neînţelegerea 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, afecţionat de public. Vulgarul roman uzurpează, ca un veritabil parvenit al epocii, speciile nobile clasic-iluministe. în această literatură de "bas-etage", Asachi citea semnele decăderii moravurilor: noul teatru şi
57
d
romanul erau în definitiv produsul aceleiaşi epoci în care găsim începutul.emancipării femeii. Nu făcea, fără să vrea, cenzorul însuşi curioasa relaţie? Kogălniceanu, Alecsandri, Ghica erau mai moderni şi, 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 şi ei destule motive de îndoială, chiar dacă n-ar mai fi fost de acord cu Diderot să condamne în roman "o ţesătură de evenimente himerice şi frivole, a căror lectură este periculoasă pentru gust şi pentru moravuri". (Lui Asachi definiţia i-ar fi plăcut.) Fapt este că, nici pentru ei, "romanţul 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 formaliştilor,ruşi, când vor examina ierarhia şi evoluţia genurilor), romanul nu putea să câştige cu totul pe scriitorii generaţiei de la 1848 şi din cauză că apărea legat, la începuturile lui, de traducerile din franceză care, vorba lui Gr. H. Grandea, "inundă ţara". Atitudinea paşoptiştilor în această privinţă a fost, se ştie, una de protec-ţionism cultural: traducerile sunt o manie primejdioasă şi nu fac o literatură. Ideea lui Kogălniceanu o împărtăşeau toţi. Importul masiv de romane stânjenea creaţia originală. Dar, în ambele împrejurări, ne izbeşte o aceeaşi inconsecvenţă: jigniţi în gustul lor de frivolitatea romanului şi respingând totodată excesul de traduceri, cei mai mulţi dintre scriitorii vremii citesc, traduc şi adaptează romane. Două din primele încercări de roman cunoscute la noi aparţin lui Kogălniceanu şi Ghica. Are dreptate Russo să se uimească: "La noblesse de seconde classe ne parle que Balzac et Soulite, Lamartine et Hugo, Kock et Du-mas, Paul de Kock surtout! Ils l'adorent". Alungat pe uşă, romanul intră înapoi pe fereastră. Şi încă sub forma unor traduceri proaste după scriitori de a doua mână.

E cazul a trage o primă concluzie: gustul publicului epocii se arată mai puternic decât al scriitorilor înşişi. într-o aplicare a statisticii la istoria literară, Paul Cornea semnalează câteva date elocvente. între 1830 şi 1860 se tipăresc la noi 128 de romane (traduceri, se înţelege): 18 între 1830 şi 1840, 29 în deceniul următor şi 73 în al treilea. în aceeaşi perioadă, titlurile de poezie (tot traduceri) descresc de la 20 la 6, iar cele de teatru staţionează la 50-60. Până la revoluţie, scriitorii cei mai traduşi sunt iluminiştii francezi, uitaţi fulgerător după aceea, 58

"

când interesul general se va îndrepta spre romantici şi spre romancieri. Aceste exemple se referă numai la tipărituri. Dar noi ştim de la C. Negruzzi bunăoară *(Cum am învăţat româneşte)* că biblioteca tatălui său conţinea încă de pe la 1820 un număr de romane franceze în manuscris, din autori ca Madame de Genlis ori Madame Cottin ce vor cunoaşte adevărata vogă, când vor fi tipărite, mai târziu. Tânărul Kogălniceanu, ţinându-şi din străinătate surorile la curent cu noutăţile literare, le recomandă de asemenea romane, pe care le şi cumpărase. De bibliotecile boiereşti ale începutului de secol XIX s-a ocupat şi N. Iorga într-un studiu. Romanele mai circulau apoi prin cabinetele de lectură, putând fi împrumutate. Cataloagele păstrate indică aceleaşi titluri la noi şi în cabinetele din Franţa epocii Restauraţiei. Sincronism perfect: în cabinetul ieşean al lui F. Bell erau prin 1846 peste o sută de exemplare din Balzac, scriitor tradus în româneşte şi 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. Puţina rezistenţă întâmpinată din partea unor scriitori nu reuşeşte să descurajeze genul şi nici abudenţa de traduceri; iar după 1848, cum a observat PaulCornea, se produc simultan mai multe fenomene ce favorizează decisiv răspândirearomanului: decepţia socială se cere compensată fie şi prin imaginaţie; nevoia de divertisment creşte; vechile povestiri moralizatoare plictisesc; liderii de opinie din generaţia care făcuse revoluţia pierd controlul; cartea devine marfă şi e ghidată în drumul ei spre cititor de interese economice ş.a.m.d. Aici e de citat şi o precizare a lui Dinu Pillat *(Itinerarii istorico-literare)* cu privire la caracterul traducerilor din romane din secolul trecut: într-o primă perioadă, 1835-l845, când traducerea mai însemnează un act de cultură, cele mai multe titluri aparţin marilor scriitori; între 1845 şi 1875 se traduc masiv romanele de senzaţie, fără criteriu de valoare; în fine, în perioada 1875-l900, răspândirea literaturii de acest gen e maximă, locul volumelor relativ aspectuoase luându-l fascicolele mizerabile. Aşadar, 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, însuşi raportul dintre scriitor şi cititor se

59

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

E locul a discuta despre adaptări: primă consecinţă evidentă a schimbării de mentalitate scriitoricească. Toate romanele noastre de până la *Ciocoii vechi şi noi* sunt, în întregime sau în parte, adaptate. Mari pasaje sunt pur şi simplu traduse. Nu intră în scopul meu sa dau exemple, pe care oricine le poate găsi în studiile specialiştilor. Vreau să atrag atenţia asupra unui fapt insuficient luat în considerare: şi anume asupra originii romanului nostru, care a luat naştere din modelul oferit de acela apusean şi s-a împământenit întrucât răspundea gustului nobilimii "de seconde classe", al burgheziei mijlocii şi-chiar

mici, care formau după 1848 principalul public. Oarecum împotriva ideologiei paşoptiste, s-a dovedit că traducerile fac, uneori, o literatură: dacă nu în sensul exact al cunoscutei afirmaţii din *Introducţia la "Dacia literară",* în orice caz în acela că traducerile de romane de după 1830 au stimulat scrierea de romane originale de o factură asemănătoare şi, 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 (aşa-zisele "cărţi populare") n-au cum să explice *Manoil* ori *Misterele Bucureştilor.* Noi astăzi putem vedea în *Istoria ieroglilîcă* un fel de roman, dar Ion Ghica copia *Istoria lui Alecu* după *Jerome Paturot â la recherche d'une position sociale,* iar Kogălniceanu urma îndeaproape pe Balzac şi 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 oraţiile religioase ale lui Bossuet s-ar fi reîncarnat în poemele lirice ale lui Hugo.
într-un fel, tradiţia n-a jucat în naşterea romanului nostru nici un rol, ceea ce poate constitui o altă explicaţie pentru rezistenţa unor scriitori atât de preocupaţi de literatura naţională a trecutului ca paşoptiştii. Au cedat însă ei înşişi cu timpul valului burghez şi romantic. Intâile încercări de roman ei le-au făcut. E drept - să reţinem acest lucru - că n-au trecut de obicei de prima sută de pagini. Cauza e mai curând de natură psihologică şi socială decât estetică. A fost nevoie nu numai să se ridice o altă generaţie, dar să se schimbe structura de clasă a intelectualităţii. Locul scriitorilor proveniţi din boieri e luat de cei 60
proveniţi din burghezie: şi e semnificativ că majoritatea autorilor de romane de la mijlocul secolului trecut sunt fii de comercianţi, ca Al. Pelimon, de magistraţi, ca V. A. Urechia şi George Baronzi; de funcţionari, 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, mulţi, autodidacţi, gustul e mai disponibil. Romanul burghez este la început opera unor scriitori burghezi; şi pentru care scrisul devine uneori o profesie. Spre deosebire de poezie, epistolă ori memorii, romanul nu poate fi doar opera unor diletanţi, a ceasurilor lor de răgaz. Primii romancieri sunt şi primii profesionişti ai scrisului. Genul se iveşte, am văzut, pe de o parte, printr-o ruptură a tradiţiei autohtone, afirmându-şi oarecum din capul locului internaţionalismul, pe de alta, printr-o radicalizare a conştiinţei estetice. Kogălniceanu n-a sfârşit *Tainele inimei,* nici Ghica *Istoria lui Alecu* fiindcă n-au fost capabili de această schimbare radicală. Tradiţionalismul lor s-a dovedit mai rezistent şi i-a întors spre specii clasice şi nobile, cum ar fi epistola, memoriile, eseul *Negru pe alb,* Russo, Odobescu), oratoria, istoria, alăturân-du-i lui Asachi, Alecsandri, Sion şi celorlalţi, continuatori, toţi, ai clasi-cismului şi iluminismului. Secolul XIX pare (şi este până la un punct) dominat de aceşti conservatori culturali şi de urmaşii lor din marea perioadă clasică. (Ceea ce, în paranteză fie zis, explică de ce impunerea romanului în conştiinţa estetică fiind relativ timpurie, pe la 1860, trebuie să aşteptăm treizeci de ani după *Ciocoii* lui Filimon ca să apară *Viaţa la ţară.* Perioada clasică întrerupe marşul glorios al romanului, restaurând genuri şi specii mai vechi. E şi aceasta un fel de Restaurație.) Dar romanul nu le datorează nimic. El se dezvoltă oarecum paralel, învaţă *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 şi Odobescu şi stângacele romane ale lui Baronzi sau Bujoreanu), punând însă treptat stăpânire pe averea aceluia şi sfârşind prin a-l goni din propria casă. Triumful romanului are ceva din izbânzile parveniţilor vremii. E arivist şi lipsit de scrupule, îşi ia bunul său de oriunde. Şi, mai ales, ca orice parvenit, se sileşte întâi a imita pe alţii. Nu are prejudecăţi, ci complexe. Se bazează pe eficacitate, căci e pragmatic, nu pe frumuseţea gratuită: îşi cucereşte
61

întâi publicul şi apoi se ocupă de sine. E primul gen care-şi măsoară valoarea în raport cu succesul de vânzare: devine o marfă, înainte de a se constitui esteticeşte într-un gen literar. Nobleţea lui e grosolană, epatează prin origine obscură şi înfăţişare hibridă. Prin el triumfa prostul gust, care i-a dat naştere (şi care e demagogia lui de cuceritor: sentimentalismul, teatralismul şi celelalte plac publicului: va fi sentimental, teatral şi celelalte): "kitsch"-ul burghez e preferat distincţiei clasice; iar romanul nostru din secolul trecut e un gen "kitsch". Stilul lui constă în lipsa stilului. Acest "orfan", în sensul că nu-şi cunoaşte părinţii, se bate ca să fie acceptat în "familia" literaturii: şi, întocmai ca Manoil, Păturică sau Scatiu, prin tretipuri şi mistificaţii, reuşeşte. Aşadar romanul începe prin a-şi imita eroul. Converteşte pe scriitori la "stilul mijlociu" sau "popular"; le-o impune ca pe-o necesară "înjosire".

Viktor Şklov-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 şi speciile "oficiale", reuşind să fie la un moment dat recunoscut şi chiar "canonizat". Iar această canonizare se produce destul de repede, oarecum independent de apariția romanelor importante, care se lasă aşteptate 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". Şi, totuşi, incapabili să separe proza de lirism, marii romantici nu sunt romancieri: imaginația lor este lirică, nu romanescă. Există, în schimb, în Franța Imperiului şi 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 şi mistere, sociale şi umanitare, ce se traduc şi la noi, ale lui Dumas-pere, Sue, Feval. Putem numi aici şi *Mizerabilii* lui Hugo. Acest roman popular reprezintă întâia sursă a romanului nostru: intriga, personajele şi schemele lui trec intacte în adaptările şi romanele originale de după 1855. O a doua sursă o reprezintă "fiziologiile" şi 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 aşa cum o înțeleg scriitorii paşoptişti, se află la jumătatea drumului între moralismul abstract şi 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 tipolpgia, care rămâne fără evoluție internă. Lipsa acestei evoluții indică una din limitările acestui realism incipient, limitare care este şi a prozei romantice, unde transformarea psihologică cea mai obişnuită este saltul, discontinuitatea. Auerbach nota în legătură cu Stendhal: "Dar, cu toate că avem întotdeauna particularități direct observate, şi nu exemple de structuri tipice generale, ca la Montesquieu, acestea nu sunt aproape niciodată interpretate în mod genetico-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 şi 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 şi Dickens, Paul de Kock şi George Sand, deosebirile 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 şi al psihologiei deopotrivă: de aici se naşte atât romanul senzațional, de mistere, cât şi acela sentimental, de intenție psihologică. Unul e mai plebeu şi mai burghez, cultivă medii orăşeneşti sau periferice; celălalt are încă vagi fumuri aristocratice, fuge de colectivismul industrial, elogiază viața la țară (dar nu viața țăranilor) şi se consacră eroticii, pasiunilor, analizei sufletului individual şi solitar. *Misterele din Bucureşti* ale lui Ioan M. Bujoreanu ilustrează întâia categorie, *Manoil* şi *Elena* pe a doua. Un punct asupra căruia trebuie insistat este că, deşi imaginația (şi stereotipurile ei) joacă de obicei primul rol, aceste romane conțin şi interesante tablouri de epocă. Interesul pentru social e prezent în toate. în *Manoil,* Bolintineanu găseşte ocazia de a-şi strecura teoriile politice, ca şi Gr. H. Grandea în *Vlăsia sau ciocoii noi.* Iar *Ciocoii* lui N. Filimon este atât de minuțios documentat încât Ş. Cioculescu a putut vorbi cu îndreptățire în legă-

tură cu el de "roman arheologic", un fel de *Salammbo* 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 ştia bine când, în *Tainele inimei,* 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 sa arate că moraliştii plicticoşi nu mai au căutare: "Cursurile însă de moral nu plac astăzi; de aceea moraliştii 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 însuşi e şi romanțios şi neverosimil. "Misterele" sociale nu reprezintă descoperirea lui Sue: *Comedia umană* e plină de ele, ca şi romanele lui Dickens. Amestecul de puerile convenții de intrigă sau psihologie, de inventivitate

grotescă, insolită, şi de minuţioase tablouri sociale, cu vădită tendinţă, constituie adevărata originalitate a romanului (şi 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 şi merită atenţie. Sunt înfiorător scrise: dar chiar lipsa stilului e semnificativă. Povestirea şi nuvela s-au bazat, de la început, pe efectul de stil. Negruzzi, Odobescu sunt stilişti. Romanul se dovedeşte refractar stilului, sau, mai exact, îşi forjează unul al lipsei de stil. S-ar părea ca stilul în accepţia de expresie îngrijită dispare o dată cu speciile nobile. Nici un singur romancier din secolul XIX (cu excepţia lui N. Filimon) nu figurează în *Arta prozatorilor români* a lui Tudor Vianu. Figurează în schimb toţi autorii de epistole, amintiri, eseuri şi jurnale de călătorie (în această din urmă calitate, şi Bolintineanu). Iar capitolul despre N. Filimon începe aşa: "Trebuie s-o spunem din capul locului: N. Filimon este un scriitor mult mai puţin artist decât Costache Negruzzi". Arta şi romanul nu fac casă bună. Ca să fie artistic, romanul trebuie să se reapropie de povestire.
E cazul *Serilor de toamnă la ţară* ale lui Alexandru Cantacuzin, carte excepţională prin maturitatea stilului, care, dacă ar.fi fost terminată, ar fi semănat cu romanele lui Sadoveanu din tinereţe. Ocupă deci alt loc decât toate cele pomenite până acum. începutul bunăoară e 64
odobescian, prin ritmul lent, rezultat din repetări şi inversiuni artistic bogate şi din cadenţa savantă, dar ca procedeu, nu este unul de roman, cum nu este formula de adresare către cititor, reminiscenţă a istorisirilor orale:
"Trăit-aţi vreodată la ţară? Fără îndoială că sunteţi moldoveni şi, cine zice moldovan, zice şi pământean. Ştiţi dar că la vreme de toamnă, când umbra se lăţeşte, când frunzele cad pe pământ şi nu mai cântă păsărelele de dragoste sub desimea înflorită a luncilor, când câmpul s-au dezbrăcat de rodurile toate şi toloaca geme sub fierul plugului, când ţarina s-au zlobozit şi vântul bate mai rece de la munte; ştiţi, zic, sau poate nu ştiţi că atunce se naşte în sufletul omului o dulce tristeţă, care aduce toată a sa fiinţă într-o nespusă armonie cu melancolica înfăţişare a naturei."
Efectul vine din abile întârzieri ale istorisirii, aşa de sadoveniene în esenţă, adevărate ritualuri:
"Dacă vroieşti, ţ-oi spune toate de la început; aprinde-ţi dar ciubucul; să pun şi eu două lemne în foc şi pe urmă voi începe halimaua mea din vremea trecută..."
Serile de toamnă sunt aşadar un fel de nopţi arabe. Stilul creează opacitate, subiectul real fiind însăşi limba, prin turnura ei aforistică şi 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 advocat, ce-şi făcuse studiile la facultatea dritului din Paris, numit N. Măcărescu, băiat bun, prieten nefăţarnic, legat îndatoririlor sale etc...". La Alexandru Cantacuzin, ca la toţi povestitorii, portretul are o eficacitate pur stilistică, metaforică, nefuncţională:-"Ioana era frumoasă ca luceafărul când începe a răsări, era oacheşă şi bălănică; părul îi şedea creţ pe tâmple, ca spicele grâului pe claie; era rumenă şi albă, dreaptă ca nuiaoa de alun, şi avea inimă de copil, duh de femeie şi minte de bărbat". în sfârşit, dacă relatarea merge drept la ţintă în tot romanul de aventuri, mizând pe eveniment şi folosind descrierea doar drept cadru, în *Serile de toamnă,* povestitorul mai cu plăcere ocoleşte, întregul farmec datorându-se acestor ochiuri de apă nemişcată ce întrerup succesiunea faptelor:

65
"Se aşază oaspetul la masă, mama şi noi aduceam bucatele: vinul curgea ca din leică într-un poloboc, din pahar în gura străinului; tata bea după obicei. După ce sfârşiră de mâncat, amândoi fraţii strângeau străchinile şi paharele şi mama aducea de spălat la oaspeţ, purtând pe umăr un ştergători cusut cu flori la capete, că aşa cerea obiceiul de pe atunce; femeia slujia de copiii pe străinul ce venea în casă şi oaspetul mulţumea şi era mulţămit."
între povestire şi roman a fost mereu la noi această barieră: a stilului artistic. Una din excepţiile remarcabile fiind *Craii de Curtea-Veche* al lui Mateiu Caragiale, trebuie spus că el este anticipat în chip uimitor de un roman (neterminat şi neiscălit) din 186l-l862 intitulat *Don Juanii de Bucureşti,* pe care-l semnalez aici şi pentru scrisoarea către editor de care autorul l-a însoţit şi care ne dă o înţelegere a progreselor genului la noi, de la întâile eboşe la *Ciocoii* 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 ieşit din familie spre a reveni lui Radu Ionescu, poet şi autorul mai cunoscut al unor hegeliene *Principii ale criticii.* Analogia dintre *Don Juanii de Bucureşti* şi *Craii de Curtea-Veche* a făcut-o întâi Mircea Zaciu, într-un studiu din 1957 şi au reluat-o tacit I. Negoiţescu şi

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 mateiucaragialeşti: "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 dânşii poate, cari caută plăcerea, oriunde şi prin orice mijloace...; cari caută în orgie şi 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 şi săritori, Colan, cel arătos, cu degetul cel mare atârnat de tăietura giletei de la umăr şi cu capul în sus, mişcându-l la dreapta şi la stânga, Palati, cu gherocul închis la piept şi cu mâinile în buzunarele de la spate, Gogor, cu pălăria cam într-o parte şi adusă înainte, cu gherocul dat în lături la piept şi cu amândouă degetele cele mari băgate în tăietura giletei de la subțioară, intrară câte trei, unul

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

Pirgu, Paşadia şi Pantazi... Balzacian este în schimb stilul descrierii Bucureştilor de altădată, ca preambul la prezentarea personajelor caracteristice ("Acum, după ce cunoaştem 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 înfățişării snobismului vestimentar al câte unui tânăr Don Juan, unde minuția detaliilor seamănă cu a romanelor naturaliste:

"Un râs zgomotos urmă aceste cuvinte pe care le zicea, când repede, când încet, un tânăr de douăzeci şi opt de ani, răsturnat pe un pat, într-o poziție leneşă, îmbrăcat într-un costum bizar; un pantalon larg de flanelă albastră, cu bande de şnur galben zigzag, cizme de casă de saf-tian auriu, căptuşite înăuntru cu blană albă de iepure şi cu carâmbii înconjurați pe dinafară de trei degete cu atlas roşu, o cămaşă de flanelă roşie 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, şi de jur-împrejur cu o bandă cadrilată, alb şi roşu; pe spate avea un şal scoțian de lână cu cadrilature largi, de diferite culori: albastru, verde şi roşu cu abundință."

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. Deşi 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 mişcă, trăieşte, se luptă, cu toate vițiurile şi virtuțile sale, cu toate nenumăratele sale tipuri şi caractere, cu toate mărimile şi 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 şi Călinescu vor spune acelaşi lucru despre Proust, la vremea lor), dar că romancierul român poate scrie "romanțe d-obiceiuri" în felul lui Thackeray ori Dickens (citați acum întâia oară). Explică apoi importanța romanului "în timpurile noastre", raportându-l la mitologie şi la epopee, şi observând transformarea personajului aproape în termenii de azi ai lui Northrop Frye din *Anatomia criticii:*

"Ceea ce era simplu la începutul societăților, astăzi s-a complicat prin civilizație; viața nu mai este supusă unei fatalități neîmpăcate, care o condamna 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 şi zeii nu mai locuiesc Olimpul. Tigrii şi leii nu se mai îmblânzesc de sunetele armonioase ale lirei lui Orfeu; şi rezbelul nu se mai face pentru răpirea unei Elene. Copilul, legănat şi uimit prin farmecul viselor, s-a făcut bărbat şi caută realitatea şi 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 lipseşte o sugestie de clasificare tematică: "Unul caută dezvoltarea vieței în studiul faptelor istorice, altul în analiza inimei omeneşti, 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 şi mai pronunțat în viața morală şi intelectuală. Nu intru în amănunte, căci m-ar duce prea departe. Ce rezultă însă din acest mare contrast? O societate care se înşeală 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 şi de barbarie, dar care nu este nici civilizație, nici barbarie, şi în care nu vedem nici binele şi răul civilizației, nici virtuțile şi instinctele sălbatice ale barbariei. Voim a ieşi din această stare din urmă şi suntem încă legați de dânsa; voim a intra deodată în civilizație şi nu suntem încă pregătiți pentru această stare. Am păstrat de la cea dintâi aplecări şi instincte, şi am pierdut virtuțile cele mari; am luat din civilizație multe din relele sale, fără să putem realiza şi toate progresele sale însemnate. O plantă din climele calde, pusă într-o țară fără pământul în care a crescut, pierde forma, culoarea, parfumul şi devine ceva care nu mai are nume, care nu mai însemnează nimic." 68
Originalitatea, deci, romanul nostru şi-ar putea-o trage din zugrăvirea acestor contraste, între luxuria ce se răsfață în unele straturi sociale şi mizeria altora. Nimeni n-a înfățişat până la Radu Ionescu un program sociologic atât de profund pentru romanul în curs de a se face şi în care, oarecum ca şi în societate, persista contrastul dintre o conştiință literară destul de avansată şi o producție curentă de romane fără nici o valoare.
Această conştiință, îndeobşte ignorată de istoricii literari (un studiu în curs de tipărire al lui Paul Cornea mă contrazice: *Regula jocului),* ne furnizează spre sfârşitul 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* şi *La gura sobei,* semnalat de D. Bălăeț nu demult, autorul (neidentificat deocamdată) îşi 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 şi chiar pentru navigația pe Dunăre, "numai profesiunea de romancier a rămas virgină de orice indicatoare". "Şi 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 putui 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 primeşte 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 nişte reguli formulate metodiceşte şi 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 tehnicii utilizate de primii noştri prozatori şi romancieri:
69
stilul burghez (documentat cu Bolintineanu, Aricescu şi alții), istoric (nuvelele odobesciene)., geografic *(Tainele inimei),* brusc (adică dialogat, înscenat, din primul capitol din *Don Juanii de Bucureşti),* fantastic (al romanelor de aventuri şi 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 şi 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 şi adaptări şi închis de N. Filimon şi Duiliu Zamfirescu: romanul românesc, creație a gustului burghez de după 1840 şi a modelelor apusene, specia inferioară în război cu speciile oficiale ieşite din tradiția iluministă şi clasicistă, multa vreme dominante, îşi dovedeşte relativ rapida "canonizare", încă din faza abundenței de traduceri şi de adaptări. Dacă scrisoarea lui Radu Ionescu constituie prima serioasă teoretizare, capitolul secund din *Catastihul amorului* este, în definitiv, prima lui codificare.

ORFANUL ŞI 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 şi sentimental din literatura noastră are în centru pe Manoil, fiul unui boiernaş fără blazon, sărac (chiar dacă nu de tot) şi pe deasupra poet. Exaltarea de care e stăpânit, când începe să scrie prietenului său, şi-o explică singur prin trei împrejurări: "farmecul naturii", societatea feminină şi bucuriile vieții de familie pe care, ca orfan, nu le încercase. întâile două sunt atât de fireşti la acest urmaş al eroilor lui Byron şi 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!") şi 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 protagoniştilor: societatea apare în forma unui model "redus". Pe cât de agitat şi de populat e romanul senzațional, care caută dinadins mediile orăşeneşti, metropola, pe atât de aristocratic-retras este romanul sentimental, preferând viața la moşie, excursiunile şi vânătorile. Căci unul din orgoliile eroului său e de a socoti deşartă lupta pentru existență, în înfățişările ei comune şi care l-ar sili să se adune cu alții întru atingerea scopului. în sfârşit, 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 şi 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, îlfcaracterizează aşa: "Manoil! un om care nu ştie a face decât versuri şi 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 inferioara. E vag tolerat. El însuşi 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", deşi 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 şi erou, o iritare surdă şi, în acelaşi timp, o admirație lacomă de *paria* în fața clasei pe care o râvneşte în taină. Atitudinea lui Manoil e ambiguă. Detestă pe Alexandru C. pentru abuzurile sale de mare proprietar şi pentru cruzimea cu care îşi dezmoşteneşte surorile, trimițându-le la mănăstire; revolta lui utilizează limbajul liberal al boierimii tinere şi al burgheziei de dinainte de 1848. Pe de altă parte însă, cinicul boier se dovedeşte a fi un fel de model secret pentru Manoil, care, în urma unei decepții de amor, se metamorfozează subit într-un ins destrăbălat şi 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 şi simplu o cauză psihologică. într-un înțeles mai profund, ea e semnul imitației şi al parvenitismului. în literatura secolului trecut, parvenirea îmbrăca de obicei două forme: a aspirației de contopire cu lumea dorită şi 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 şi în fapte, semănând bine cu orice "declasat" balzacian. Manoil se declară singur *orfan:* nu numai în sensul, existent limpede 72
în scrisoarea lui, că şi-a pierdut de timpuriu părinții, dar şi în acela, de care Manoil n-are cum fi pe deplin conştient, 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 *ti* 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 dânşii şi să nu fac nici o deosăbire de familia sa şi a mea, dându-mi cuvinte că este dator să facă tot pentru mine, căci am talent şi trebuie să lucrez să dau limbei româneşti 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 desfăşoară în două etape. în prima, este încă impregnată (şi mistificată) de motive înalte, sentimentale şi dezinteresate. îşi are ideologia şi 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 îşi schimbă caracterul: cinismul ia locul înduioşării. Problema de clasă transpare în această formă erotizată: seducătorul de inimi, poetul delicat şi visător, se dovedeşte a fi cusut în aceeaşi piele cu un acaparator de ranguri, mic la

suflet şi calculat. Manoil este un Ruy Blas. Programul său acum se exprimă limpede: "Voi face din mătuşica o Normă şi 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 şi prima. Cuminţit tot aşa de brusc cum, mai devreme, o luase razna, el se însoară cu femeia iubită şi trăieşte fericit alături de ea: "ai zice că este o fată de cincisprezece ani, atât inima lui s-a curăţat, s-a nobilat, 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 raţiunile inimii rămân necunoscute minţii: totuşi ce bine ştiuse mintea să le asculte inima. Inima romanticului e atât de capricioasă încât mintea renunţă la a o mai urma. Sentimentalismul este

specific literaturii burgheze romantice, aşa cum moralismul era specific literaturii clasice a aristocraţiei. Marchează un progres şi 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 conţine tipuri specifice; regresul constă în faptul că instrumentelor clasice ale analizei "du coeur humain" - metodică, profundă, - li se preferă instrumentele - mult mai rudimentare - ale înduioşării cu orice preţ. 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: şl el nu vrea adevăr (acela abstract şi etic general al clasicilor i-a devenit cu desăvârşire 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. Şi chiar dacă eroul e înfăţişat la un moment dat ca rătăcit de la drumul drept, am văzut că scriitorul nu poate încheia istoria înainte de a-l pune să-şi răscumpere greşelile. El trebuie să ofere cititorului, care e adesea un Manoil el însuşi, putinţa de a se identifica până la capăt cu eroul; şi cum morala mic-burghe-zului e ipocrită, e necesar să fie salvate aparenţele. Aşadar, Manoil nu poate fi prezentat ca un iremediabil viciat, ci, doar, ca un suflet nobil care a scăpat o clipă hăţurile. 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 despuiată de mirajul sentimental. însă chiar şi Filimon se pliază la urmă exigenţelor sentimentalismului, când, în final, îşi pedepseşte eroul. Nu-l mai poate absolvi, în chip miraculos, ca Bolintineanu pe Manoil, şi îl trimite la ocnă. Mistificaţia nu dispare, căci Păturică e în fond un învingător: îşi schimbă doar natura. Manipularea personajului este la Bolintineanu mai simplă şi mai străvezie: ce altceva decât o pasiune violent contrazisă ar putea dezvinovăţi pe Manoil? A iubit, a fost crud înşelat de- o femeie-demon, şi-a pierdut echilibrul, părând 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 graţios mâna. *La boucle est bouclee!* Sentimentalismul e deci o manipulare, în caritabile scopuri etice, a 74

personajului; dar, esenţial, o manipulare estetică. Piatra de încercare pentru romanul de intenţie psihologică o reprezintă transformarea totală a personajului. A lui Manoil se petrece între părţile întâi şi a doua. E vorba de fapt de o ruptură, de un spaţiu alb. Eludat e şi 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 înşiră în acest stil sec consecinţa faptelor: "Manoil este însurat. Zoe îl iubeşte. Ei trăiesc la ţară. Nu poţi să-ţi închipuieşti 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 tradiţiei wertheriene.

Celălalt roman al lui D. Bolintineanu,(Efefla) din 1862, nu mai este de formă epistolară, sentimentalismul căutându-şi soluţii deosebite. Referinţele istorice au fost din capul locului altele. Dacă în *Manoil era.* citat *Werther,* în *Elena* era rândul romanului lui Balzac *Le Lys dans la valee.* Chiar şi 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 Mortsauf, iar în Alexandru, un Felix de Vandenesse. însă intriga şi personajele lui Bolintineanu ne amintesc mai curând de romanele lui George Sand ("în legătură cu romanele, va trebui să vorbim de influenţa romantismului în formula George Sand", scrie Al. Piru în *Varia)* şi anume de acele "idile aristocratice", cum le-a numit Gustave Lanson, între care *Jean de la Roche* din 1860 şi

Marquis de Villemar din 1861 sunt contemporane *Elenei.* întâlnim la amândoi scriitorii (dacă urmăm tabloul lui Lanson pentru "idile" în general) tema dragostei oprimate de convenţiile sociale, amestecul de studiu al pasiunilor şi de studiu al moravurilor ("roman original de datine politico-filozofic"), umanitarismul încredinţat de dispariţia claselor ("voi zice că nu mai sunt clase în ţară, că sunt numai români"), caracterul antitetic al psihologiei, în fine, intriga melodramatică. însă unele note antiromantice se schiţează în acest roman sentimental, la care contribuie şi renunţarea la modalitatea epistolară. *Elena* vesteşte romanele lui Duiliu Zamfirescu, nu numai din cauza universului, atmosferei şi psihologiilor feminine, ci şi printr-o analiză, i-aş spune directă, a sentimentelor. Vorbăriei epistolare din *Manoil*'îi iau locul aici pune-
75
rea în scenă (desigur subordonată încă vocii auctoriale unice şi categorice: "Până a introduce pe cititori în mijlocul acestui cerc de despri-vilegiaţi ca să le facem cunoştinţa bărbaţilor şi femeilor din care era compus, să vorbim despre moşia boierească"), chiar dacă naivă, şi un stil impersonal şi aristocratic al sugerării interiorităţii. Citind *Elena* ne izbeşte o decenţă a simţirii personajelor care n-are explicaţie în schimbarea lumii, căci lumea ambelor romane ale lui Bolintineanu este aceeaşi, ci în perspectiva asupra ei. Perspectiva lui Manoil, "orfanul" în căutarea "familiei" era oarecum exterioară, a intrusului de mai joasă condiţie. Indiscreţia 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". Şi Elena, şi Alexandru vin din interiorul familiei şi se supun convenienţelor ei. Toată redutabila luptă pentru adopţiune a lui Manoil nu poate nimic când e vorba de a-şi însuşi cea mai severă din regulile familiei: discreţia. *Elena* e scris în întregime sub semnul discreţiei aristocratice, observabile prin simple fapte de stil. Iată: în timpul unei cavalcade mondene, Elena cade în apa unui râu şi Alexandru o scoate afară pe braţe. Manoil îşi salvase, la rândul său, tovarăşele de plimbare din ghearele unui urs. Cele două scene au o funcţie 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 şi cavalcada porni înainte. Atunci ea *îşi aduse aminte* că Elescu o prinsese în apă, o scosese afară, că prin urmare el o ţinuse în braţe, o strânsese poate *pe inima sa. Ea simţi o ruşine adâncă* şi un fel de ură pentru acest om". Am subliniat înadins: mai importantă decât clişeul romantic *inima* rămânâd organul romantic prin excelenţă şi desemnând, printr-un soi de sinecdotă, pieptul şi trupul întreg al îndrăgostitului, ea intră uneori într-un mai complex proces de metaforizare devenind semnul pasiunii), este aici sugestia complicatei reacţii afective a Elenei, întârziată şi deviată. Explicaţia dintre cei doi, care urmează, ne oferă alte subtilităţi. Elena spune: "Oricum, îţi sunt obligată de acum înainte... Mi-ai scăpat viaţa. Poţi dar să reclami viaţa-mi oricând vei voi". Cu şapte 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 situaţia de a depinde de salvatorul ei, vrea să se -decidă a-l iubi în afara unor 76
asemenea obligante raporturi. Politeţea o împiedică să spună tot ce ar dori. Discuţia continuă semnificativ:
"- Astfel dar îmi permiţi a-ţi cere viaţa? (întreabă Elescu, oarecum nedumerit)
- Da, zise Elenă.
- Nimic alt?
- Ce alt?
- Dacă îţi ceream inima?
Elena, *fără să se tulbure,* răspunse:
- S-au văzut cazuri când o femeie a iubit pe acela care i-a scăpat viaţa... *în romanuri... însă să lăsăm la o parte aceste glume... căci în adevăr nu le pot lua altfel...* şi să mergem înainte."
Scena din *Manoil e* repetată spre a fi, aşadar, "criticată" pentru romanescul ei: pentru excesul de sentiment, care nu mai pare *de bon-ton* protagoniştilor noului roman. Autorul nu mai utilizează pur şi simplu recuzita burghez-sentimentală: începe s-o ironizeze. Elescu fiind la fel de impulsiv ca şi Manoil, Elena e stăpână pe sine. Ea este adevărata aristocrată. "Nu voi mai putea trăi fără să te văz!" exclamă bărbatul, ca un prăvăliaş caragialian, uitându-şi, sub presiunea simţirii, condiţia. Elena îi replică subţire: "După aceasta ce are să mai vie? întreabă Elena râzând. îmi faci o declarare în formă?" Iar când declararea în formă se produce, în limbajul înflorit de la George Sand, femeia găseşte că iubitul ei are o "politeţe nesuferită" inspirată de moda (citeşte: romanele) franţuzească. Este peste tot o luare în deriziune a procedeelor 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 ieşite din comun ar părea, lucrurile s-au petrecut în viaţă. Criteriul înduioşării nu mai e suficient: adevărul îşi cere drepturile. După o scrisoare de amor a Elenei, autorul precizează: "Această scrisoare, al cărei original există şi poate fi arătat..." Romanţiosul se prevalează de documentar: dar nu, ca în scrierile de moravuri ale paşoptismului, în latură social-istorică, ci în latură psihologică. *Elena* conţine o analiză a geloziei. îndrăgostiţii 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 şi aşa, avându-şi adică motivele în împrejurări exterioare, gelozia aceasta ne

reţine o clipă. O cabală întreagă se ţese prin mâna Zoei (prietena neloială a Elenei) contra celor doi (maşinaţiunea din romanul de senzaţie) şi ea sfârşeşte prin a degrada analiza, romanul alunecând în senzaţionalul ieftin. însă alianţa de onestitate şi duplicitate, la care convenienţele îi silesc mereu pe protagonişti, creează mai mult adevăr sufletesc decât în *Manoil.* După ce au petrecut împreună câteva momente, Elena, bolnavă şi călcând recomandarea soţului ei de a nu ieşi în grădina, îi cere graţios lui Alexandru să n-o dea de gol. N-are alt motiv decât teama de a nu-l îngrijora pe soţul ei, postelnicul. Insă zice echivoc: "Voi să te învăţ a minţi". In gura virtuoasei femei, fraza sună ciudat şi oarecum premonitoriu. Incapabilă de înşelăciune, Elena nu-i scutită de astfel de femeieşti cochetării. La unele din prietenele ei, în schimb, nici o reticenţă nu există. Ne întoarcem atunci la atmosfera mai puţin sofisticată din *Manoil.* Caterina e tipul femeii care nu-şi 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 voieşte a-i comunica un secret rămas pentru cei din jur (ca şi pentru cititor) nedestăinuit. Paloarea ori îmbujorarea, leşinul uşor, starea de agitaţie şi tot limbajul iubirii feminine, aflate la limita dintre patima romantică, de obicei aşa de indiscretă, şi incertitudinea delicată a vechiului roman de analiză, formează originalitatea cărţii lui Bolinti-neanu. Pentru întâia oară apar penumbra sentimentului, nuanţa care mai mult sugerează, nesiguranţa şi vagul. Sentimentul fiind în romantism elocvent şi ostentativ, aici, din contra, expresivitatea e uneori extrasă din rezervă şi ambiguitate. E meritul lui Bolitineanu 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 şi specific; iar a doua temă, după aceea a parvenirii, o reprezintă jocurile dragostei şi ale întâmplării.

MISTERELE ORAŞULUI

Aşa-numitul roman de mistere din secolul XIX este, spre deosebire de acela sentimental, şi mai puţini aristocratic, şi mai puţin individua-, list. Nu se ocupă de "sufletul" indivizilor, ci de acela al societăţii înseşi, văzută ca un mic babilon, agitat, violent şi crud; paginile de contemplaţie, reverie ori analiză lasă loc celor de acţiune. "Misterul" este în ele mai puţin al inimii decât al societăţii: la fel de tenebros însă. Două lucruri ne atrag imediat atenţia în acest roman: caracterul popular şi sinteza spontană pe care o realizează între particularităţile *genului* de până la o anumită dată. Este nu numai primul roman popular, în accepţia deplină a cuvântului (cel sentimental păstrează unele distanţe), dar şi prima încercare de a face din roman un gen hibrid şi total, în care să se topească la un loc imaginaţia, acţiunea, documentul social, actualitatea, istoria, duioşia, terifiantul, pateticul, realismul şi grotescul. Cele două laturi se condiţionează reciproc: ceea ce-i conferă caracterul popular este tocmai bogăţia subiectului şi inventivitatea formulei. Apare, destul de curând, în foiletonul periodicelor de mare tiraj: este favoritul şi întreţinutul publicului. Arta are mai puţină importanţă, 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 adevăraţilor scriitori. Singura "artă" pe care romancierii de acest tip trebuie s-o posede este aceea de a stârni curiozitatea pentru acţiune: pentru ceea ce "va

urma". Romanul popular al secolului XIX se bazează pe această formulă a aşteptării mereu satisfăcute şi 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 ştiute cititorului.

întreține un reflex de lectură. Un roman popular scurt şi concentrat pare un non-sens. El trebuie să stoarcă până la extenuare biografiile personajelor şi potențialul epic al faptelor: chiar cu prețul lungirii excesive. Şi, dacă scriitorul, în cele din urmă, pune totuşi punct serialului, se poate întâmpla să fie obligat de cititori să înceapă altul, pe o temă asemănătoare. "După *Misterele Parisului*(1842-l843) - scrie Alberes în *Istoria romanului modern* - Eugene Sue e obligat să dea *Misterele poporului* (1844-l856). 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."* Fireşte că pentru a întreține vie flacăra unei inventivități de câteva decenii, romancierul trebuie să-şi recruteze eroii şi dramele din mai multe medii sociale, să diversifice planurile, să complice intriga. Şi iată că din aceste suplicii la care cititorul îşi supune scriitorul, romanul învață ceva ce nu ştia înainte: o complexitate tehnică în stare să facă față solicitărilor de tot felul. Este o biruință asupra lui însuşi. Marile romane ale lui Zola, Dostoievski şi ale autorilor de cronici de familie de la sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX datorează romanului popular cel puțin această formulă cuprinzătoare şi 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 şi 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 şi Kock. Acestea joacă principalul rol în formarea gustului pentru senzațional la Bujoreanu, Baronzi, Grandea şi Filimon. în ultimul pătrar de veac, romancierii cei mai în vogă sunt Ponson du Terrail, Xavier de Monte-pin, G. F. Born şi alții, prin care romanul atinge, cum spune Dinu

.

Pillat, "limita elucubrațiilor terifice". Aceştia, deşi 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 haiduceşti din jurul lui 1900.

Romanul care ne interesează în primul rând aici este acela dintre 1845 şi 1875. El se caracterizează prin două laturi: epicul senzațional şi ideologia socială. G. Călinescu a definit-o pe aceasta din urmă, vorbind de Bujoreanu, prin patru note: "exaltarea poporului, intenția reformei sociale, realismul uşor grotesc şi tipologia antitetică". 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 Bucureşti* (1862) - este o romanță înconjurată de diferite scene fictive pentru a biciui viciul, care scene s-ar fi petrecut în diferite epoce ale trecutului nostru sociaj." Scopul lui, ca şi al lui Filimon, este de a documenta asupra moravurilor, trezind simpatie pentru clasele de jos: intriga nu e decât, vorba lui Kogăl-niceanu, poleiala care face hapul acceptabil. însă plasarea în "trecutul nostru social" e mai curând o procedare tactică: autorul se temea 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 şi frica de cenzură, dovadă "conclusia" în care Bujoreanu mărturiseşte că a omis unele întâmplări "misterioase" (şi ştim ce vrea să zică asta) de frica "unei legi ce a apărut de curând"; însă nu numait 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 recunoaşte pe negustorul din colț în vreun personaj de roman". Dubla natură a romanuluipopular - romanescul naiv şi realismul naiv - se lămureşte prin interesul dublu ce i-l arată inconştient publicul său: pe de o parte, acesta are nevoie de evaziune în imaginație şi senzațional; pe de alta, de iluzia că senzaționalul îl priveşte direct. Cititorul mijlociu refuză ficțiunea pur şi simplu, după cum refuză documentul de viață neromanțat. El "vrea" să se recunoască în fic-

țiune şi totodată să evadeze cu ajutorul ei din viața de toate zilele. Magia romarfului îi oferă o cale de a-şi împăca această dorințăcon-tradictorie. Trăieşte lucrurile cele mai neobişnuite ca şi cum ar putea fi el însuşi implicat în ele: are acest orgoliu pervers al participării imaginare la aventuri, crime şi 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 şi înşelăciune

pe care se bazează simpatia publicului. înşelăciunea e oarecum presupusă de cititor, deşi nu admisă pe faţă: chiar prin faptul că viaţa fictivă la care publicul ia parte, cu sufletul la gură, nu e nicidecum viaţa lui obişnuită. Dostoievski va pretinde altă educaţie a gustului decât maestrul lui, Eugene Sue: crimele şi convertirile din *Fraţii Karamazovnu* anulează nici o clipă impresia de existenţă firească, deşi o densifică până la halucinant. Romanul de mistere ascultă de o regulă diferită. El exilează banalul, cultivând insolitul. In această privinţă excelează *Misterele Bucureştilor* al lui G. Baronzi, în trei volume, apărute între 1862 şi 1864, pe care, împreună cu romanul lui Bujoreanu, voi încerca să-mi bazez demonstraţia. Ce nu găsim în aceste romane, abundente în scene tari, de groază? Personajele sunt de o mare varietate (şi ca provenienţă socială): călugăriţe, boieri, mahalagii, ţigani, funcţionari, poliţişti, hoţi, femei pierdute, negustori, hangii ş.a.m.d. Deja *Hoţii* şi *Hangiul,* romanul lui Al. Pelimon din 1853 adună o lume foarte pestriţă: subsolurile marelui oraş. Iată că la începuturile sale romanul nostru e citadin şi bucureştean. Va deveni rural (creând lui E. Lovi-nescu marea problemă) prin ardeleni, în special, după 1900. Bucureş-tiul lui Pelimon, Bujoreanu, Baronzi, Grandea e o ciudată metropolă abia ieşită din ruralitate. Caracteristică este întâlnirea aspectelor urbane cu cele săteşti. Lumea lor o anunţă pe a lui G. M. Zamfirescu sau Eugen Barbu. Tâlharii din romanul lui Pelimon sunt organizaţi pe bresle, ca mafioţii americani, şi 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 *Vlăsia* lui Grandea se strâng tot soiul de inşi dubioşi. Alt mediu frecvent este acela al tinerilor craidoni, balzacieni şi mateiucaragialeşti, pictaţi în special de Pantazi Ghica şi Radu 82
Ionescu. în sfârşit, salonul burghez îl întâlnim la toţi. Bujoreanu descrie un astfel de salon în capitolul *O adunare de mahala,* unde avem tabloul curioasei societăţi strânse în casa Nodreanu spre a juca loton. Deşi Nodreanu are moşie, ca şi alţii din vizitatorii săi, impresia este că ne aflăm în straturi joase ale societăţii. Autorul însuşi ne atrage atenţia că în casa Nodreanu vin de la un timp necunoscuţi "subt diferite nume şi titluri", în realitate îmbogăţiţi recenţi ce se ascundeau sub nume de familii istorice: "Cu toate acestea se întâmpla mai totdeauna ca acele familii istorice să-şi tragă origina după taraba unei măcelării sau după laviţa unei cârciumi, părăsind şorţurile acestor *onorabile comerţuri* (observaţi cum îşi menajează autorul cititorii recrutaţi tocmai din astfel de profesii - n.ţi.) ca să se introducă în societăţi prin mijlocirea capitalului ce realizase în mai mulţi ani". Numele semnifică aceeaşi joasă obârşie: domnul Gogman, doamna Bâlcioaia, familia Brunescu, domnişoarele Bărzoaie. Sunt cele din teatrul lui Alecsandri. E greu de spus în ce măsură Bujoreanu, autor şi de comedie de moravuri, a intenţionat 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 şi simplu. Domnul Gogman se adresează bătrânei doamne Bărzoaie în acest limbaj imposibil într-o societate, fie ea şi de parveniţi (câtă vreme urmăreau tocmai să nu se demaşte): "Cucoană, te rog să-ţi cauţi de treaba dumitale, şi fă bine de nu te amesteca în ce fac alţii. Ori poate nu eşti 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 viaţă-mi un nume mai pocit ca al dumitale şi care să se potrivească cu dumneata." Transportarea procedeelor comediei în roman este o dovadă de insuficienţă a genului şi totodată expresia unei anumite tendinţe sociale.
De această tendinţă şi-au dat seama aproape toţi cercetătorii genului. Definiţia lui G. Călinescu o implica. Dinu Pillat citează pe Mau-rice Talmeyr (Le *roman-feuilleton et l'esprit populaire,* 1903) care a studiat minuţios felul cum se răsfrâng în acest roman diferitele categorii sociale. Se poate constata din articolul lui Talmeyr în ce măsură
83

romanul popular are o ideologie proprie, inspirată de aceea medie a claselor populare. De exemplu, clerul catolic (fiind vorba de Franţa) apare de obicei în acest roman compus din intriganţi şi speculanţi, reflex al pozitivismului şi ateismului burghez. Dacă nobilii sunt infami, spoliatori şi depravaţi (iarăşi reflex al aversiunii populare faţă de o existenţă fastuoasă), militarii, întruchipând patriotismul ori mica burghezie şi proletarii, prin simpatie confraternă, furnizează eroi pozitivi. *Mutatis mutandis,* această ideologie se află şi în romanul popular românesc. Bujoreanu bunăoară are despre magistraţi o părere apropiată de a autorilor francezi studiaţi de Maurice Talmeyr. Un element oarecum particular e situaţia arivistului care e mereu prezent, sub diferite înfăţişări, în romanul nostru de moravuri; critica parvenitismului şi snobismului este evidentă la aproape toţi scriitorii. Filimon, în definitiv, n-a făcut

decât să sintetizeze tipul cel mai curent şi să-i dea altă localizare istorică. Chiar şi "eroul" romanului de pură senzaţie 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 neaşteptată. Romanul de senzaţie 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 dreptăţii, ca acel Danibal de la Baronzi. Această relaţie indică atât obsesia unui tip caracteristic, cât şi permanenta nevoie de idealitate a romanului popular. Toate misterele acestea sunt la un capăt tablouri de moravuri şi satire, iar la celălalt, istorie senzaţională şi moralizatoare, în care cavalerul reapare sub o formă adaptată societăţii burgheze, ca salvator de profesie sau, ceva mai târziu, ca haiduc.
"Stilul este al persoanelor vorbitoare", pretinde Bujoreanu. Afirmaţia poate fi interpretată în două feluri. Mai întâi, ca o dovadă de prudenţă, cum am văzut, a romancierului temător de cenzură. Dar şi ca o constatare a diferenţei dintre limbajul naratorului şi cel al eroilor. La Bolintineanu această diferenţă nu se făcea niciodată. Stilul lui Manoil din scrisori este şi stilul celorlalte personaje. în *Elena,* autorul împrumută personajelor exprimarea lui cultă. Romanul senzaţional, aducând în scenă medii sociale şi profesionale extrem de variate, trebuie să le dea putinţa exprimării pe limba lor. Aceasta reprezintă un **84**
câştig notabil, în sensul firescului realist, cu toată stângăcia ce o observăm în diversificarea limbii: Voi distinge două împrejurări şi le voi ilustra. întâia ne arată că diversificarea nu înseamnă încă renunţarea la discursul auctorial şi înlocuirea lui cu limba vie a personajelor: autorul recurge la termeni caracteristici mediului din care-şi scoate eroii, la argou, de exemplu, incluzându-i însă în limbajul său şi explicându-i. Acest aspect de studiu ilustrat e frapant în reproducerea de către G. Baronzi a unei conversaţii în argoul interlop al puşcăriaşilor de la Curtea Arsă:
"- Vezi tu pe *gagica* (femeia) aia, zise el, care se joacă cu *cânepa bidiviului* (părul băiatului) ei?
- Şi dacă o văz?
- Iacă ce *vrăjeşte* (spune) Coman: el zice că a văzut cu ochii lui *grubă (bani)* mare la dânsa, mă! numai *zgripsori* (galbeni) pitiţi într-o *purcică* (lăcriţă) ce o *cărăuieşte* (ascunde) de ochii noştri; să ne facem *candrii* (beţi) şi s-adormim până i-o veni şi ei *moşu Dumitru* (somnul) şi-apoi să-i potrivim o *păntorcă* (lacăt) la *piţigoi(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 şi bătrâna Băr-zoaie), constatând că limba e cu totul nefirească, prin caricare, şi că, altfel spus, procedeul de comedie satirică e transportat grosolan în romanul de pretenţie 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 batjocorească modul de a vorbi. Batjocura e implicită, însă tendinţa caricaturală se simte. Romanul, în prima lui vârstă, rămâne, oricâte eforturi spre obiectivare şi imper-sonalizare ar face unii autori, fundamental o formă de manipulare a psihologiei (lucru vizibil în romanul sentimental) ca şi a vorbirii (lucru observabil mai bine în romanul senzaţional). Iată scena, în care ştim că judecătorii au fost cumpăraţi (adică manipulaţi) ei înşişi:
"Judecătorul luă notiţă de acest răspuns şi făcu observaţia următoare privind pe Brânduş:
85

- Această pricină era de natură a se judeca de consistorie; cum de v-aţi adresat tribunalului pe cât timp el nu este competent?
- Nu ştiu ce voiţi să mă întrebaţi, domnule judecător, zise simplu Brânduş. Vorbiţi cam pe sfrânţozie şi răposatul tată-meu nu m-a ţinut la şcoală mai multă vreme ca să mă procopsească şi 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 înţeleg ce voiţi să ziceţi, răspunse îndată Brânduş. Nu mai rămâne îndoială că vă înţeleg.
- Răspunde-mi odată, reluă judecătorul supărat.
- Iac-acu şi vă rog să nu vă supăraţi, domnule judecător. Să vedeţi cum curge întâmplarea: eu, îndată ce am sosit în Bucureşti şi mi-am găsit muierea măritată cu acest drăngălău...
- Domnule, mărgineşte-ţi cuvintele, întrerupse domnul Repezeanu. Drăngălău eşti tu, m-ai înţeles?

- Ba tu eşti, strigă Brânduş. Spune, domnule judecător, cine este drăngălău, eu ori Repezeanu ăsta, care mi-a răpit nevasta şi care a avut îndrăzneala ca să facă şi un copil cu dânsa?
Toţi asistenţii încep a râde şi judecătorul asemenea.
- Domnilor, strigă judecătorul când reuşi a-şi linişti râsul, aflaţi 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 înţeles, domnule Brânduş, şi dumneata, domnule Repezene?
- Am înţeles, domnule judecător, răspunseră într-o voce Brânduş şi Repezeanu."
Pe latură tehnică, scrierile de acest fel reprezintă triumful deplin al romanescului: fermecător şi naiv. O structură se poate desprinde, în ciuda contradicţiilor şi stângăciilor: sau măcar cele câteva *locuri comune* în materie de intrigă şi de psihologie. Intriga generală intră în formula crimă şi pedeapsă; are deci două pante, una ascendentă, alta coborâtoare: maşinaţiunea infernală (prin care învinge provizoriu Răul) şi revelarea adevărului (prin care Binele e repus în drepturi). Ambele implică, în planul subiectului, anumite elemente stereotipe: persecuţii şi răzbunări; răpiri, sechestrări şi evadări; lovituri de teatru. Şi încă: violenţe (otrăviri, înjunghieri, bătăi etc.) şi abilităţi (travestiri, mituiri, tragerea cu urechea): cu alte cuvinte un plan făţiş al acţiunii şi unul secret, din întâlnirea cărora rezultă factorul de supriză care este totdeauna esenţial. In această structură se cuprind toate romanele de mistere ale epocii care sunt nişte variaţii pe temă. Există apoi în funcţie de intrigă o tipologie la fel de stereotipă: "eroul" protector şi salvator; victima inocentă; persecutorul şi 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 senzaţional se opune romanului de analiză. Aceste procedee sunt un fel de stereotipii (de privire, de mimică, de gest) care au aproape funcţia unor semnale. Sunt, spre a-şi 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 măşti, variabile, însă limitate ca număr: una demonică, alta angelică; una candidă, alta perfidă; una pânditoare, alta stupefiată. Psihologia e în felul acesta exhibată şi deopotrivă codificată. Plăcerea cititorului nu vine din adevăr ori, măcar, din verosimil, ci din jocul ca atare al măştilor, care-i atrag luârea-aminte prin expresivitatea lor tangibilă, aş zice, materială, şi-l silesc la o decodare extrem de simplă (dat fiind numărul redus de "figuri" manevrate), care nu e menită să-i creeze perplexităţi, ci să-i confirme o aşteptare; bucuria e în fond a recunoaşterii. în filmele proaste, fondul muzical subliniază (dublează) anumite scene: de la primele note, ştim că urmează o catastrofă sau, din contra, o înseninare a acţiunii. Tot aşa, un gest ori o mimică a personajului din romanul de mistere avertizează pe cititor: îi întăreşte impresia. Procedeul e, desigur, un uriaş pleonasm. Oboseala cititorului de acest schematism de intrigă şi de psihologie atrage, spre sfârşitul secolului XIX, o variantă autohtonă a romanului senzaţional: romanul haiducesc. G. Călinescu l-a raportat la scrierile picareşti. într-adevăr, haiducul este un picard, dar raportul e insuficient de edificator. Romanul haiducesc apare la noi o dată cu tendinţa ţărănească şi naţională. Dacă romanul de senzaţie de după 1860 era esenţial burghez, orăşenesc şi reformist, romanul haiducesc e ţărănesc, rural şi anarhist. Acţiunea se mută din metropolă, din suburbia marelui oraş, din mediile proletariene şi mic-burgheze, în codru, la sate, pe moşii şi pe la hanuri. Haiducul ia locul eroului salvator: Tunsu ori

Jianu pe al lui Danibal ori Alexandru Dăngescu. (în aceeaşi epocă (1868) s-a ocupat de haiducie (brigandage) - ca fenomen social - într-o carte foarte serioasă, Pompiliu Eliade: *De Vinfluence frangaise sur Vasprit public en Roumanie,* făcând şi un frumos portret-robot al haiducului.) Schema epică este în mare aceasta: nedreptăţirea eroului, care ia calea codrului şi se face haiduc, răzbunându-se pe bogaţi şi împărţind averi la săraci; în final e uneori ucis, alteori iertat de domnitor. Mijloacele de subiect nu diferă esenţial de ale romanului senzaţional, nici tipologia: haiducul fiind eroul salvator, victima e de obicei o femeie ori un ţăran batjocorit de boierul-persecutor ajutat de arnăuţi. Diferă tendinţa ideologică. Eroul romanului de senzaţie apăra de obicei o idee generală de dreptate; haiducul e mai direct implicat social: loveşte în bogaţi şi ajută pe săraci. Opoziţia etică bunrău se complică aici cu una de clasă: ţăranboier. Dacă romanul senzaţional părea adesea tradus, prin localizare sumară şi nume uşor adaptate (la Bujoreanu, de exemplu, căci la Baronzi numele sunt de rezonanţă 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 şi informat. Viziunea e naţionalistă adesea, exaltând nu pui şi simplu pe omul simplu, ci pe ţăranul cu obârşie veche, cu

obiceiuri neschimbate de secole.
E instructiv sâ spun în încheiere ce ecou au avut aceste romane -senzaționale ori haiduceşti - deşi 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 şi fantastic. Dinu Pillat e de aceeaşi părere, citând în sprijin un articol al lui Al. Philippide despre *Romanul de a venturi şi societatea românească* unde se spune că în lipsa "marelui oraş", labirintic, surprinzător, aventurii i se răpeşte la noi locul privilegiat de desfăşurare; ea devine interioară; mai mult, crede autorul, o "inaptitudine a firii naționale pentru asemenea producții" le va ocoli, chiar şi când, de exemplu, Bucureştiul va deveni un oraş cosmopolit ca Parisul lui Dumas şi Sue. Totuşi, o sumară privire istorică ne-ar arăta că numărul romancierilor atraşi de formula senzațională (cu toate variantele ei: aventură, fantastic, teroare, polițism) e relativ mare: L. Rebreanu *(Adam şi Eva),* Cezar Petrescu *Baletul mecanic* şi 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 şi alții. La rândul lui, romanul haiducesc a pătruns în sămănătorism influențând pe Sadoveanu şi pe ceilalți. El corespunde mai bine gusturilor epocii din Jurul lui 1900, căci mulțumeşte şi ideologia, şi nevoia de intrigă bogată. Romanul mai vechi de mistere e gustat până azi, rafinat în formula aşa-numitului roman romanesc. Nu trebuie să neglijăm rolul lui în construcția romanului modern, pe mai multe planuri, cu sute de personaje şi fire complicate. Din Bujoreanu, Baronzi şi Grandea, romancierii secolului XX puteau învăța o întreagă tehnică. Dar, desigur, un rol îl joacă şi latura de inventivitate, insolit, grotesc şocant. 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) şi *Scrinul negru* (refugierea lui Remus Gavrilcea în munți; exercițiile de tir ale ofițerilor naziști care comandă lagărul; deportarea evreilor). Gratuitatea şi artificiul 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. Maşinăria de produs mistere, mecanica tehnicitate, învâr-tindu-se în gol, din grozăvie în grozăvie, scenele de amor, crimele incredibile, în loc să înfioare, înduioşează. Cititorul cu oarecare instrucție se întoarce la romanul de senzație ca la copilăria genului favorit, preferându-l uneori romanelor serioase ale epocii, azi depăşite şi plicticoase.

ROATA NOROCULUI

într-un fragment din a doua parte, proiectată şi nerealizată, a memorialului său de călătorie, Nicolae Filimon îşi mărturiseşte 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 peisage 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 şi femeilor de serviciu. La masă prefer mai mult pe conmeseni decât bucatele şi vinul. Privirea unei fețe umane e mult mai interesantă pentru mine decât grămezile de pietre ce le numim oraşe sau cetăți, decât acele înălțimi de pământ sau de calcariu ce le numim munți, sau acele desimi de copaci ce le numim foreste."
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 înşela. Memoriile lui ("artistice, istorice şi critice") ocolesc sistematic natura ce nu poartă în sine amintirea unui eveniment semnificativ. Natura e istorizată, în sensul romantic, populată adică de monumente şi personalități ale trecutului. Ochiul vede rareori ceea ce memoria actualizează la tot pasul. *Escursiunile* seamănă pe alocuri cu un diletant *Baedecker,* 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 şi* 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 şi peisajul, generală, deformată 'de

reflecţii puţin originale asupra fizionomiei etnice ("Ca să ajungem la ţinta noastră, adică la definiţia defectelor morale ale naţiei în chestiune, cată să observăm mai întâi fizicul ei, căci toate calităţile şi defectele morale îşi au sorgintea lor din calităţile şi defectele fizice"). Mai aproape de omul moral abstract al secolului XVIII decât de acela realistic observat, la care se referă pasajul citat iniţial, astfel de definiţii conduc la o psihologie cu totul generală. Şi pe care, fapt esenţial, nu experienţa practică o alimentează; din contra, această psihologie este aceea care, orientează interesul călătorului spre câteva tipuri posibile. Criteriul ejtnai puţin al verosimilităţii decât al conformităţii faţă de un model: şi, dacă slujeşte viitorului scriitor, este în măsura în care el găseşte în realitate o materie gata prelucrată şi, până la un punct "literaturizată". între imaginaţie şi natură - fizică sau morală - intervine literatura ca un rezervor de situaţii şi personaje. Impresiile călătorului sunt deviate, ca acul busolei, de zăcămintele romantice: atât selecţia evenimentelor, cât şi tipologia aparţin, în această primă carte a lui Filimon, romantismului. S-ar putea spune că el nu vede ceea ce zugrăveşte, n-are reacţii spontane, ci zugrăveşte tocmai acea realitate pe care cultura l-a învăţat s-o vadă. Lucru, de altfel, perfect valabil pentru orice artist: realitatea însăşi este clasică pentru clasic, realistă pentru realist şi romantică pentru romantic. Realistul nu coboară în stradă pentru că strada i s-ar părea mai "reală" decât un castel cocoţat în vârful unui munte, ci pentru că strada ocupă, în modelul imaginaţiei lui, locul pe care, în universul romantic, îl ocupă castelul solitar. Ochii tânărului Filimon sunt, la început, deschişi către temele şi personajele romantismului. *Escursiunile* sunt mai degrabă o "încercare" a scriitorului decât una a călătorului. Se constituie din tatonările celui dintâi, care îşi face aşa zicând mâna: şi totodeauna un scriitor îşi face mâna pe un model literar: experienţa lui fundamentală este de natură estetică. Ceea ce Germania şi apoi Italia îi revelau călătorului Nicolae Filimon este amintirea romantismului: sensibilitatea, motivele şi procedeele lui.

Vizitează de exemplu câmpul bătăliei de la Wagram: şi, în loc să-l descrie, preferă să relateze povestea tinerei unguroaice care a impresionat pe Napoleon prin vitejia ei. La Viena, fantezia îi e pusă în mişcare de legenda lui Vlad Nicoară şi a convorbirii cu regele Sobieţcki. într-o mănăstire florentină, ascultă istorisirea unui călugăr care a cunoscut pe Mateo Cipriani, iar la Schonbrunn descoperă un manuscris conţinând relatarea vieţii 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 expoziţie de pictură, un oraş, o biserică, un loc oarecare, călătorul recurge la imagini stereotipe de ghid turistic. Ce deosebire între el şi Odobescu! însă, contrar propriilor declaraţii, nu pierde multă vreme cu realitatea: sticlele pe care valurile întâmplării i le scot în cale conţin, din fericire, naive şi admirabile povestiri din biblioteca romantismului.

Iată-le pe acelea despre Staaps şi Cipriani, întâile nuvele ale viitorului romancier. Psihologia personajelor seamănă în chip izbitor. Ele ţin de tipul "carbonaro". Din orgoliu plebeu şi din patriotism, urăsc pe tirani. Terorişti inocenţi, preferă sclaviei moartea. Sunt entuziaşti, fanatici şi cu vădite înclinaţii sinucigaşe. 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 toţi patrioţii, îl omoară pe gonfalonierul cetăţii. Nu e, pentru această confuzie, judecat rău de tovarăşii săi. Eroismul contează ca act în sine şi eroul e neapărat un bine intenţionat, care-şi declară pe faţă mobilurile. I se opune "iezuitul" (la propriu, iezuitismul e demascat într-un capitol din *Mateo Cipriani),* omul combinaţiilor şi al maşinaţiunilor tenebroase. Şi Staaps şi Cipriani şi-ar putea salva viaţa (căci tiranul se poartă, la rândul său, cavalereşte, preţuind curajul), dar preferă să meargă cu fruntea sus înaintea plutonului de execuţie şi să rostească superbe tirade. La mijlocul secolului trecut, astfel de tragedii optimiste (şi cam sforăitoare) aveau o tradiţie bogată. Poemele lui Byron sau *Cronicile italiene* ale lui Stendhal exaltau acelaşi sentimentalism plebeu, nutrit de dispreţul tiraniei. Când scrie Filimon, ele încep să fie simţite artificiale însă: principalul defect constă în faptul că apar într-o epocă în

care tipurile caracteristice erau altele. Mitologia glorioasă a romantismului se stingea în dezamăgirea generală în care sfârşeau revoluţiile secolului. Iuri Tinianov are o pagină sugestivă în *Moartea ambasadorului* despre prăpastia care separă, în Rusia, pe oamenii deceniului trei (decembriştii) de oamenii deceniului patru: "Mai târziu - scrie el -prin mulţimile celor din deceniul al patrulea, ei, oamenii deceniului al treilea, izbuteau totuşi să se recunoască; avea uri fel de semn masonic, o anume privire, dar mai ales un surâs pe care alţii nu-l pricepeau. Era aproape un surâs de copil. De primprejur

le ajungeau la urechi un alt soi de vorbe; se străduiau din răsputeri 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 necunoaştere a vocabularului folosit de copiii şi de frații lor mai mici. E uşor să mori pentru *fetişcane* 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, şi alții. Resuscitarea eroilor într-o epocă de iezuitism nu e totuşi fără sens: literatura nu era chemată să respecte adevărul şi uneori îşi inventa eroii, cu nimbul lor fals, în scopul de a preda lecții romanțate de istorie. Ceea ce conta era exemplaritatea, nu realitatea, şi, ca să învie pe toți acei eroi minunați care se numeau Brutus, Wilhelm Tell sau cine ştie cum altfel, după fantezia scriitorilor, nici nu era nevoie ca să fie respectată: biografia apocrifă avea chiar mai multă culoare. Vorba lui Filimon însuşi: "Adevărul poate să fie altfel, dar nu ne priveşte. 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 şi sansimonienilor." Slujnicarul păstrează vestmintele şi limbajul cărbunarului, dar a pierdut sentimentele înalte şi patriotismul. Fanaticul s-a prefăcut în cinic, Staaps sau Cipriani în Mitică Râmătorian, precursor şi al lui Rică Venturiano şi al lui Corio-lan Drăgănescu. E ari-vist, josnic, fără principii. Dar ca să poată înfățişa această nouă mentalitate, trebuie ca nuvela romantică şi tragică saşi schimbe factura. *Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala* este o "fiziologie", specie curioasă de studiu al moravurilor, rece

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 şi Cipriani se născu-, seră eroi. Pe de altă parte, arivismul lor e la fel de precar descris în termenii unei sociologii, ca şi, înainte, eroismul cărbunarilor. Ridicolul s-a substituit pateticului, însă îi păstrează caracterul de "idealitate", aşa 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 şi scrie nu numai din dorința de a zugrăvi moravurile, ci şi din aceea de a le îndrepta. Ca şi eroul, slujnicarul este exemplar: fiziologia satirică, întocmai ca şi nuvela tragică, predă o lecție de istorie.
Şi cum acest lucru pare de nerealizat, deocamdată prin descrierea lumii aşa cum este, în mizeriile ei imanente, scriitorul îşi oferă subterfugiul unei transcendențe de natură morală. Lumea lui Filimon în *Nenorocirile unui slujnicar* are - şi va continua să aibă în *Ciocoii vechi şi 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 îşi are simetricul: binele. Personajele se grupează pe cupluri: Păturică - vătaful Gheorghe sau Chera Duduca - Măria. Crima e urmată de pedeapsă. Aici e în fond toată ambiguitatea acestui realism plin de reminiscențele clasice şi romantice: necesitatea pare a aparține legii morale, care pluteşte undeva deasupra indivizilor reali şi a societăților istorice, în vreme ce toate actele lor, minciuna, violența, ticăloşia, par accidentale şi provizorii; căci, în final, armonia lumii e totdeauna restabilită în drepturi printr-o misterioasă şi salutară intervenție. Pe lângă lecția de istorie, această proză predă şi o lecție de morală.
Ciocoii vechi şi noi nu numai deschide o epocă în romanul nostru, darTînchide una. El vine la capătul unui şir 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 şi mijloacelor. Un roman popular şi senzațional ca factură, istoric şi 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 şi 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 şi un spirit inventiv care fac din el simbolul unei întregi clase în ascensiune şi totodată un individ în sine memorabil. E ticălos, dar ticăloşia lui închide în ea o lume. Filimon a vrut să scrie o fiziologie la sfârşitul 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 Casti-glione au reprezentat în ale lor. Dinu Păturică e un monstru, însă unul exemplar, credibil şi excesiv, realist şi simbolic. *Ciocoii* e, înainte de

orice, un roman paradigmatic, o ilustrare.
Imagine a unui tip, dar şi a unei lumi, documentar liber romanţat al vechiului regim feudal şi fanariot, încheiat după 1821 cu primele domnii pământene. Ceea ce se ţine cel mai bine minte, nrafara eroului principal, sunt tablourile şi scenele de epocă, instructive ca nişte gravuri, în care vedem, cu mare claritate, moravurile sociale, instituţiile, locurile publice, casele, străzile, echipajele, costumele, bucatele şi vinurile de pe masă, cosmeticalele, teatrul, muzica şi limba. După indicaţiile autorului, un arhitect ar putea reconstrui epoca, aşa cum s-a întâmplat cu picturile unui Caravaggio. Iată un exemplu din atâtea:
"Pe spaţiul de pământ ce se coprinde astăzi între casele lui Resch giuvaergiul şi vechea sală a lui Momolu, era clădită pe vremea lui Ca-ragea noua reşedinţă domnească, ce înlocuise pe cea veche din Dealul Spirei, arsă la 1813.
Poziţiunea topografică a acestui palat era astfel: pe locul unde se află astăzi casele lui Bassel era clădit palatul domnesc, compus dintr-un şir de case cu două rânduri, ce începeau din uliţa Mogoşoaiei şi se terminau dinaintea caselor generalului Herăscu, pe uliţa numită a Şcoalei.
Arhitectura acestui palat *efa.* vagă şi 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 şi mai neregulat. Faţada ce privea către Podul Mogoşoaiei avea un balcon în formă de chioşc
95
turcesc, mobilat cu divanuri şi laviţe tapetate cu catifea roşie, în care venea adesea principele de-şi lua cafeaua şi ciubucul privind pe trecători.
Pe partea dinspre Momolu era un şir de odăi în formă de chilii călugăreşti, în care şedeau idicliii, neferii şi iciolanii domneşti. Fundul curţii, sau partea dinspre Herăscu, era consacrat grajdurilor unde se ţineau armăsarii de Missir şi Arabia, cu care se servea domnitorul la solemnităţi şi în preîmblările sale, iar în faţa Podului Mogoşoaiei, pe o lungime aproape de una sută stânjeni, era un zid simplu, care închidea în întregul său marele pătrat-ce compunea reşedinţa, şi o poartă numită Paşa Capusi, ce servea de intrarea principală."
Ca mai târziu Camil Petrescu, în *Un om între oameni,* Filimon jiu-şi ascunde, ci îşi exhibă documentaţia. Sunt capitole întregi cu valoare arheologică şi istorică. în note de subsol, ni se explică termenii ieşiţi din uz sau funcţionarea instituţiilor de odinioară. Sunt copiate acte şi inventare. Ficţiunea e situată în mijlocul unei istorii reale. *Ciocoii* e, din acest punct de vedere, nu numai întâiul nostru roman memorabil, dar şi întâiul roman istoric adevărat.
Aici se ridică o problemă: cadrul minuţios zugrăvit ca decor al "ascensiunii şi căderii unor ciocoi ne face impresia unui decor pentru spectacol pe care, colorându-l pitoresc, nu reuşeşte să-l explice. Nu numai că rădăcinile ambiţiei, luptei şi eşecului lui Dinu Păturică se află în afara acestui cadru: dar, chiar când apelează la factorii sociali şi istorici, de el însuşi puşi în scenă cu multă grijă, ca la nişte posibile raţiuni ale destinului personajului său principal, scriitorul nu izbuteşte să ne furnizeze decât false motivaţii. "Realismul" *Ciocoilor vechi şi 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 învârteşte un timp în profilul ambiţiosului tânăr; apoi, deodată, parcă stă pe loc şi se urneşte în sens contrar. O vreme, toate îi ies lui Păturică de minune: cucereşte bunăvoinţa lui Tuzluc şi inima Che-rei Duduca; moşiile postelnicului trec, una câte una, în mâinile lui; proiectele cele mai ambiţioase i se realizează fără greş. Ca să explicăm 96
această ascensiune vertiginoasă, nu ne rămâne decât să invocăm noţiunea de şansă. După cum numai o neşansă la fel de mare poate să explice căderea nu mai puţin vertiginoasă a personajului. De data aceasta, nimic nu-i mai reuşeşte lui Păturică: prietenii îl părăsesc, ţăranii se răscoală, domnitorul care-l proteja se schimbă. Fatalitatea cea mai implacabilă acţionează din umbră. Norocul şi nenorocul se amestecă şi 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! Şi chiar la d-ta care eşti cel mai mare prieten al norocului! Asta nu e de crezut!" Fireşte: oricâte elemente ar fi adunat autorul ca să justifice evoluţia personajelor sale, evoluţia a-ceasta este atât de desăvârşit simetrică încât pare de necrezut, fără intervenţia unei mâini din afară. O divinitate favorabilă întoarce, ca pe un ceasornic, roata norocului lui Dinu Păturică; până în clipa în care personajul însuşi crede a fi acela care-şi stăpâneşte soarta; şi

atunci aceeaşi mână nevăzută împinge uşor roata înspre cealaltă parte. Pământul îi fuge de sub picioare lui Păturică: se cască şi îl înghite. Az-vârlindu-şi personajul în ocnă, Filimon a sugerat un sens metaforic conflictului, fără măcar s-o ştie: la început, ticăloşia ciocoiului se răsfăţa nesupărată pretutindeni; la sfârşit, nu mai există nici un colţişor de pământ care s-o îngăduie, aşa încât nu-i mai rămâne autorului decât să-şi scufunde personajul în infernul de dedesubt. Aici nu încap tranziţii. Roata norocului iubeşte 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 puţin misterios decât pentru Baronzi. De aici fatalismul, invocat conştient de scriitor, care se întâmplă să-i sufle la ureche îngâmfatului său erou (şi, implicit, şi 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 anunţate şi ajung la destinaţie în urma Ier.) Naivul Tuzluc, convins că Păturică îl slujeşte cu credinţă, chiar în clipa în care acesta îi vinde pielea, îi face această suspectă urare: "Bravo, Dinule, aferim co-

pilul meu! Cum îngrijeşti tu de averea mea, aşa să îngrijească Dumnezeu de tine." Filimon adaugă: "Aceste binecuvântări de al căror înţeles 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: şi 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 greşi aşa de mult. Pericolul nu-i vine, în adevăr, de la nici una din victimele urâtei lui ambiţii. îi vine însă de la Dumnezeu care nu iubeşte (în concepţia lui Filimon) pe cei care nu-i ştiu de frică. Să recitim blestemul tatălui, în care toate elementele acestei ordini transcendente, menite a restabili armonia universului, sunt invocate, ca şi ritmica perfect simetrică a destinului lui Păturică: "Dumnezeu, care cunoaşte şi vede toate, să nu-ţi ajute, fiu blestemat ce eşti! El, care te-a înălţat atât de mult, te va pogorî mai jos decât unde te aflai". Putem oare trece peste *sensul propriu* al acestor cuvinte? Şi încă: "Cum mă goneşti tu pe mine, să te gonească îngerul domnului toată viaţa". 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 mişcă norocul şi nenorocul omului; ea este cauza ridicării şi căderii lui. Mecanismul social real este înlocuit printr-unul divin: o divinitate de natură morală ce presupune o ordine de lucruri incontrolabilă (de către om) şi tinde a menţine binele şi răul în echilibru, în sfârşit, ca să-şi realizeze scopul, închipuie o structură simetrică a lumii. Am fi tentaţi o clipă să credem că această dublă faţă a lumii se leagă de o reprezentare a forţelor sociale aflate în conflict. Există două capitole în roman care descriu societatea "etajat" sau în "oglindă", ca şi cum ar voi să indice în imitaţie un factor de stimulare al schimbării. Unul este capitolul petrecerii în care slugile îşi imită stăpânii: "Să părăsim *partea de sus* a caselor postelnicului, căci nu mai are nici un interes pentru lectorii noştri, şi să coborâm în *partea de jos,* sau mai bine în beciuri, ca să vedem ce face Dinu Păturică. Acest ambiţios ciocoi, nevoind a se lăsa nicidecum mai jos decât stăpânul său, pregătise şi el o cină, la care invitase pe câţiva din cei mai aproape amici ai săi." Al doilea este capitolul în care, stăpânii fiind în sala teatrului, slugile stau într-o cameră alăturată, aşteptând, dar în poziţii 98 care reflectă fidel ierarhia celorlalţi: "Feciorii de pe la boierii cei mari, plecând de la această regulă de distincţiune, ocupau în paturi locurile cele mai bune, iar ceilalţi şedeau unul lângă altul, înghesuiţi ca sardelele în butoaie". Insă la o privire mai atentă descoperim că mecanismul schimbării nu e imanent, ci transcendent, în *Ciocoii.* De pildă, sfârşitul firesc al arivistului ar fi putut eventual să fie ruina: prin ambiţia altui arivist sosit din urmă, ca acel messer Ottaviano la sfârşitul *Principelui.* Un alt Dinu Păturică luând locul lui Dinu Păturică. Etajele inferioare ale societăţii 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 maimuţăreală, ci mijloc de cunoaştere mai bună. însă Filimon gândeşte în termeni morali, nu sociali. El pune în funcţie mecanismul schimbării, care e însă un *deux ex machina.* Are pregătită şi o echipă de schimb pentru Păturică, Duduca, Tuzluc, Caragea: pe vătaful Gheorghe, Măria, banul C. şi domnitorul Ghica. Diavolii sunt aşadar alungaţi de îngeri. Chera Duduca azvârlită de gelozia turcului în mare, Chir Costea Chiorul ţintuit la stâlpul infamiei, cortegiile funerare ale lui Păturică şi Tuzluc petrecându-se cu acela triumfal, de nuntă, al fostului vătaf Gheorghe, acum spătar, şi căsătorit cu Măria - ce incredibile coincidenţe! Nici Dumnezeu n-ar fi potrivit mai bine lucrurile. Să tragem o linie şi să facem adunarea. Răii cu răii şi bunii cu bunii, desigur: dar cum să nu

te întrebi cui rămâne de fapt mica şi penibila împărăţie pământească din *Ciocoii? Ckci* o lume coruptă şi vicioasă, ca aceea al cărei implacabil cronicar este Filimon, nu poate aparţine acestor fantome ale virtuţii care o iau la sfârşit în stăpânire. Nu, ea aparţine celorlalţi, geniilor răului în carne şi oase, pe care îi merită şi care la rândul lor o merită, căci este alcătuită după chipul şi asemănarea lor. Nu este ea în definitiv o lume pentru Dinu Păturică?
"Romanţul" propriu-zis e curat senzaţional, nu mult mai bun decât ale lui Bujoreanu sau Baronzi, şi în orice caz cu o acţiune mai puţin complicată. Aceeaşi facilitate a intrigii şi a psihologiei: este destulă naivitate în această latură, câteodată cu tot dinadinsul infernală, a romanelor de mistere. Insă e momentul să precizăm un lucru: romanele de acest fel nu-şi propun să facă analiză psihologică. Am putea numi modalitatea la care recurg (şi de care mă voi ocupa în continuare)
" 99
analiză fizionomică. Este marea lor descoperire. Cum procedează? Autorii, Filimon însuşi, alcătuiesc, în spirit romantic, un întreg sistem de echivalenţe între firea personajelor şi ceea ce li se citeşte pe chip. Mecanica fizionomică este în secolul XVIII şi XIX ceea ce era automatismul umoral în secolul XVI, la un Matteo Bandello, de pildă. în fond, jocul fizionomiei ţine loc de observare a psihologiei nu numai în romanul popular (deşi e domeniul lui prin excelenţă). Ca orice limbaj convenţional, el îşi creează cu timpul nişte stereotipii, nu numai relevante, dar perfect plauzibile pentru cititorul obişnuit. "Nu ştim care va fi fost adevărata impresiune ce produce în- spiritul ciocoiului aceste versuri...: ştim numai că un zâmbet de fiară sălbatică apăru pe buzele sale şi se pierdu cu iuţeala 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 şi pe urmă plictisit. Psihologismul pretinde altă educaţie. Legătura acestor indicaţii 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 recunoaşte, de fiecare dată, foarte onest: "Până a nu pune piciorul pe treptele scării, stătu puţin pe loc şi se gândi. *Nu ştim care vor fi fost gândurile ce-l preocupau; ştim numai că trăsăturile feţei sale uneori deveneau crunte, alteori pline de îndurare şi 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 sufleteşti, ca şi cum ar situa această competenţă mai prejos de aceea în fizionomie. în adevăr, nu numai îşi cunoaşte cititorul - care ar fi fost neplăcut surprins de o analiză psihologică -dar merge pe mâna lui şi a epocii până la capăt. Să notăm şi cât de complexă şi de nuanţată 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 înfăţişări, variate şi 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 conversaţie: 100
"După ce tata şi fiica îşi *schimbară între dânşii câteva priviri de o iubire indescriptibilă,* şezură pe o sofa de postav roşu cu ciucuri albi de Veneţia, iar după câteva momente de tăcere şi de contemplaţiune, bătrânul zise copilei:
- Mario, tu te faci din zi în zi mai frumoasă şi te deschizi întocmai ca un trandafir la razele soarelui. Eu cată de acum înainte să mă gândesc la fericirea ta, să-ţi caut un tânăr de treabă să te mărit.
Frumoasa Măria, auzind aceste cuvinte, *se roşi şi îşi 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 şi marea întristare ce acoperise faţa ei făcură pe bătrân să crează mai multe lucruri deodată şi,* ca să poată pătrunde în secretul care făcea pe juna copilă să sufere atât de mult, hotărî să vie de-a dreptul la chestiune.
- Ştii, dragă Măria - urmă el - că măria sa doamna şi toate cocoanele nu mai vorbesc decât de frumuseţea ta? Ştii că vodă a şi ales pe viitorul tău soţ?
Aceste cuvinte *făcură pe Măria să tremure;* dară după ce-şi reluă putere, ea *privi pe bătrân cu ochi rugători..."*
Faţa 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 îşi pândesc necontenit obrazurile. Expresivitatea fizionomică, pentru a sugera ceea ce autorul doreşte,

trebuie să aibă o anumită "brutalitate" sau, în orice caz, să nu fie echivocă. Nu numai o simțire clară, dar şi una mincinoasă trebuie exprimată direct: "pe față". Când e nevoit să-şi ascundă gândurile, personajul trebuie doar să întoarcă fața de la cel cu care vorbeşte. 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 şi 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 iubeşte şi 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 însuşi 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 îşi iubeşte sau îşi detestă personajele mai puțin din rațiuni etice decât estetice. Oare ce-l supără la grobianul Scatiu: ticăloşiile, ingratitudinea, sau trivialitatea gesturilor şi a vorbirii? în mai mare măsură, aceasta din urmă. Față de inşi ca Scatiu, Duiliu Zamfirescu repetă, până la un punct, atitudinea Antoniei Buddenbrook față de domnul Permaneder, pe care îl părăseşte şocată fiind nu atât de a-l fi surprins frecându-şi mustața de obrazul unei tinere servitoare (scenă pe care nu se sfieşte s-o relateze, după divorț, tuturor), cât de cuvântul grosolan pe care bărbatul i l-a adresat în focul discuției (şi pe care Antonia îl va ține secret multă vreme). Autorul *Annei sau ceea ce nu se poate* are aceeaşi reacție: la cuvânt, la gest, la comportament, înțelese ca forme de expresie; aşadar, la semnificantul estetic mai mult decât la semnificatul etic. Slavici (pe care nu-l poate suferi) e un moralist destul de rudimentar, un puritan şi 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 şi autorul, sunt prea "fine". Esteti-zarea existenței ocoleşte tragicul.

(Remarcabil e faptuljeă Duiliu Zamfirescu şi-a dat de la început seama de originalitatea structurii sale şi şi-a definit foarte limpede scopurile! încă din prefața la *Novelele* din 1888 îşi declară intenția de a zugrăvi realist societatea românească. Deoarece "arta stă tocmai în alegerea adevărului", revine fiecărui artist datoria să găsească acest adevăr. Şi acum urmează lucrul cel mai interesant: prin Slavici, spune Duiliu Zamfirescu, literatura română a oglindit "stratul cel mare al țăranului" iar prin Caragiale pe acela "al mahalalelor şi al oraşelor de provincie"; în ce-l priveşte, se arată preocupat de "stratul de deasupra", al boierilor, şi înțelege să fie interpretul simțirii lor. O primă idee caracteristică este că "sufletele simple" sunt "ca neantul, fără evenimente" şi nu pot intra, ca indivizi, într-un roman. Țăranul nu există ca individualitate - pretinde Duiliu Zamfirescu într-o scrisoare către Ma-iorescu - 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" şi care devin prin vegetare economică apți de complexități sufleteşti. Intervine însă la Duiliu Zamfirescu o discriminare, care e a epocii şi va culmina în sămănătorism. El e patriot, în sensul conservator, speriat de ruinarea tradițiilor. Viața adevăraților boieri, de neam, ca Dinu Murguleț, e roasă de ridicarea arendaşilor ca Scatiu. Lui Duiliu Zamfirescu îi place să creadă că răscoalele țărăneşti de la sfârşitul secolului au fost îndreptate exclusiv contra acestor "discuiți, şi prin urmare liberali", ce au devenit "conservatori" pe măsură ce "îşi măreau averile". însă, punând această sociologie în paranteză, nu se poate să nu observăm că, în nuvele, dar şi în *Viața la țară,* atmosfera idilică, cu ogrăzi forfotind de orătănii, cu livezi parfumate, cu familii de mici boieri provinciali ce trăiesc printre tabieturi şi vechituri sentimentale, evocă locurile şi întâmplările copilăriei scriitorului. E deci un caz tipic de ideologie sentimentală, cel puțin la început. Aristocratismul scriitorului, ce stă la baza literaturii lui convenționale şi estete, e o sensibilitate întoarsă într-un program. Nu eticul ori aptitudinea pentru tragic lipseau eroilor lui Slavici şi Caragiale, ci spoiala, sno-
103

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 şi aristocratismul lui şi-a căutat justificări absurde. Nu un Zamfir, plugar, oarecare, ci comişi, stolnici, boieri de clasa a doua îşi va fi închipuit fiul arendaşului de la Plăineşti că-i formează ascendența, care, şi aceştia, vor lăsa finalmente locul Lascarizilor, ca mai demni înaintaşi ai bătrânului scriitor.
rMai 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 şi trebuie să ne preocupăm, în artă, de a lăsa morala imediată a lumii la o parte, şi a da numai frumosul imediat, spre a ajunge la sentimente estetice complete, cari ne ridică în sfere ideale." Cum să zugrăveşti, cu o astfel de concepție, pe adevărații urmaşi ai lui Dinu Păturică? Tănase Scatiu reprezintă excepția (elementul de contrast) de la o regulă care impunea romancierului să se consacre urmaşilor, frumoşi la -suflet şi la chip, ai banului C, ai lui Gheorghe şi ai Măriei. Iată-l pe Duiliu Zamfirescu părând a-l urma pe autorul *Ciocoilor* din punctul unde acesta îşi 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 întreagă reacție, de natură estetică, la literatura instinctelor brutale, a prozaismului luptei pentru existență, a arivismului şi grosolăniei. Idilicul joacă un rol.de pavăză contra agresiunii realului: în fond, a urâtului din viață. ValeriuCiiștea a analizat în *Alianțe literare* această particularitate a prozei din ciclul Comăneştenilor, reținând că personajele autorului se abat în chip semnificativ de la linia pe care se înscriu majoritatea eroilor noştri de nuvelă şi de roman, de la Dinu Păturică la Darie şi de la Lică Sămădăul la Ion. Duiliu Zamfirescu ar fi urmărit să-şi ridice propriul personaj "peste nivelul cruzimii, al dorinței de parvenire, al setei de pământ sau al snobismului steril", dăruindu-l în 104 acest scop cu bogăție sufletească şi cu "sentimente înalte". (Criticul a identificat aici o tendință spre "romanul total" capabil "să reflecte armonios lumea şi omul", care se va realiza într-o capodoperă abia cu *Morometii,* însă pe care *Viața la țară îl* conține în germene. El scrie în concluzie: "Primit cu mult tact şi grație de Tincuța (*Tănase Scatiu,* cap. VIII), ministrul care îi onorează casa, «copleşit 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 copleşiți de «preocupări prozaice», deschidem una din cărțile bune ale lui Duiliu Zamfirescu." Putem admite că lucrurile stau aşa: dar cum poate fi vorba de un "roman total" când e limpede că interesul pentru latura de puritate şi de seninătate din om a pus-o între paranteze pe cealaltă, izvorâtă din tradiția socială şi 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. In 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 primejdui 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 şi în primele decenii ale secolului XX constând în câteva predilecții de ordin ideologic şi artistic cum ar fi: oroarea de burghezul spoliator brutal şi incult; simpatie pentru clasa boierească deposedată, obosită, însă plină de bun-simț şi chiar rafinată; identificarea poporului cu țărănimea, socotită clasa fundamentală şi păstrătoarea vechii culturi materiale şi spirituale. Explicația acestei ideologii, care e a majorității scriitorilor epocii, au dat-o mai mulți. E. Lo-vinescu afirmă că procesul de prefacere a societății româneşti 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

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 şi obiceiurile, şi, firește, nereuşind decât să le degradeze. M. Ralea a scris o pagină sugestivă despre felul cum, între 1840 şi 1880, structura capitalistă a "bruscat" vechile rânduieli. Un lucru e sigur: impresia generală este de decădere a moravurilor. Nu numai fiindcă noua clasă este avidă de bogăție şi amorală, dar şi fiindcă nu e încă pregătită pentru cultură şi rafinament: ştie să administreze pământul pe care l-a dobândit aproape cu forța, dar nu ştie să se poarte; are bani, dar nu ştie să se îmbrace, să mănânce, să trăiască; locuieşte în

conacele foştilor stăpâni, între mobilele, covoarele şi obiectele lor de preţ, dar nu se pricepe să le admire, i se par accesorii fireşti ale bogăţiei dar cu care nu ştie ce să facă. Evident, scriitorii vor fi printre primii gata să condamne pe aceşti barbari care au ocupat Roma şi-i pun în pericol monumentele. Oroarea lor de Scatii, de arendaşi şi de "tâmpită burghezime", cum va spune Macedonski, se motivează, ca şi nostalgia după boierime, prin rămânerea în urmă a valorilor afective în raport cu cele economice. Lovinescu are dreptate: schimbările bruşte nu convin scriitorului. E limpede că noua realitate îl dezgustă. Nu s-a obişnuit cu ea. Se teme de ea. începe prin a o dispreţui şi sfârşeşte prin a o nega. Nu-i acceptă legitimitatea. Idealismul romanului nostru de la 1900 are la origine nu o pură cecitate, dar o dorinţă de a trăi în iluzie.

Toate acestea sunt evidente şi la Duiliu Zamfirescu. însă la el este ceva mai mult decât atât: o mare consecvenţă în epurarea 'lumii de elemente dizgraţioase, de vulgaritate. Nici un prozator n-a întruchipat mai decis la noi un ideal estetic al vieţii decât autorul Comăneşteni1or. Să aruncăm o privire asupra lumii romanelor şi a nuvelelor. Ea se compune din tineri, din femei şi din bătrâni: o lume în absenţa stăpânilor. Lipsesc personajele cele mai obişnuite ale prozei noastre de ieri şi de azi, luptătorii, ariviştii, parveniţii, brutele. Tipologia romanului românesc e în general aceea a bărbaţilor la maturitate ori a femeilor energice. (Mara, Vitoria). La Duiliu Zamfirescu predilecţia pentru tipurile feminine e izbitoare. Bătrânii lui (de la Alecu Zăgănescu la Dinu Murguleţ) sunt neajutoraţi, abstraşi, slabi de înger. Tinerii (locotenentul Sterie, cei doi Comăneşteni, 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-şi adapta personajele altor scopuri decât acelea mondene. Cariera armelor este pentru Comăneşteni avantajoasă mai cu seamă întrucât le permite cuceriri erotice. Ultimul roman, proiectat, al ciclului n-a mai fost scris şi 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 naţională. Ce putea face cu Alexandru Comăneşteanu, soţul improvizat din *îndreptări* şi amantul perpetuu din *Anna,* mai mult sedus el însuşi de femei decât apt să le seducă? Nici eroul din *în război,* Mihai Comăneşteanu, nu e din altă speţă: bravura lui e romanţioasă, menită să placă femeilor ce nu-i dau pace. Eroul de la Griviţa n-are anvergură. în sfârşit, ce de femei: Saşa, Tincuţa, 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 şi oarecum în afara condiţiei sociale. Gelozia Annei, devotamentul. Lyddei ori seninătatea perfectă a Saşei sunt posibile doar în măsura în care aceste personaje sunt libere de greutăţile imediate ale vieţii. în "stratul de deasupra" al societăţii, romancierul descoperea disponibilităţi întinse pentru o afectivitate aşa zicând în stare pură, ce merita analize infinitesimale. Defectul major al acestei literaturi nu provine numaidecât 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 (şi prin contaminaţie şi bărbaţii) trăiesc mai mult în imaginaţie decât în realitate. Liviu Petrescu a semnalat *(Realitate şi romanesc)* unele consecinţe interesante. Toate sunt firi romanţioase, predispuse la visare, cu lecturi nimerite a le stimula această înclinaţie. Viaţa 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 Comăneşteanu, banal *courew,* e, în ochii unei femei aşa de fine ca Elena Milescu, un erou naţional *in spe.* Femeile lui Duiliu Zamfirescu pun pe viaţă şi 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 naţională sunt pentru ele sti-

107

mulente afective, nu realităţi în sine. Cu excepţia Miei din *îndreptări* şi *Anna,* ce prelungeşte tipul slavician al Persidei, celelalte eroine sunt dotate numai pentru iubire, invidie sau generozitate sentimentală. Saşa, cea mai graţioasă dintre toate, e încă o moşieriţă plină de spirit practic, dar până la urmă viaţa ei se împlineşte tot într-o fericire casnică. Anna şi Urania n-au, ele, alt scop decât de a place lui Alexandru, în jurul lui Mihai, eroul fragil de la 1877, roiesc femeile delicate şi iubitoare. Lydda are suflet de artistă. Tincuţa se stinge alături de grosolanul Scatiu ca o biată lumânare. Oroarea de pragmatici creează în romanele lui Duiliu Zamfirescu o abundenţă de idealişti. De la o prefaţă aşa de ambiţioasă cum era aceea la *Novelele* din 1888, prozatorul ajunge să recunoască, după un sfert de veac, în prefaţa la *Anna* că romanul său "e scris pentru sufletele nenumărate ce suferă; pentru tinerimea cultă, care în artă, vibrează la tot ce e sincer, tresare la adierea frumuseţii". Şi încă: "El mai

este scris pentru femeile delicate care vor înțelege pe Anna, vor ierta pe Urania şi 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 ştie ce planuri măreţe făureşte, în *Anna,* Elena Milescu. Iată, deci, că, în absența stăpânilor, până şi rolul de a primeni viața socială şi 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 - şi miloacele 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 (şi anticipa fără să clipească obiecția că *Anna* seamănă cu *Anna Karenina)* nu e atât de scandalos cum pare. Când Maiorescu citează pe Bret Harțe şi pe Fritz Reuter, Duiliu Zamfirescu are cel puțin meritul de a se referi la Dostoievski şi Tolstoi, şi în cu totul alți termeni decât o făcea criticul junimist când îşi amintea de "pretinşii realişti Flaubert - Zola - Maupassant." Introducând în f romanul *în război* după autentice ordine de zi îşi atrage dezaprobarea lui Maiorescu, care nu pierde pe de altă parte prilejul de a incrimina

"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. Nereuşita e uşor 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 priveşte convențional în *Tănase Scatiu* sau de-a dreptul idilic în *Viața la țară.* Burghezii lui sunt doar mitocani. Peste scenele de război, care pretindeau anvergură epică, trece repede. în sfârşit, ardelenii (din *îndreptări)* sunt studiați de un om care nu fusese încă dincolo de munți, dar avea suficiente cunoştințe istorice şi etnografice. Totuşi, căci instinctul e viu la Duiliu Zamfirescu, preotul Moi-se Lupu, cu intoleranța lui pozitivă şi temeinic informat, anunță pe intelectualii lui Agârbiceanu şi Rebreanu, ca şi 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 şi 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 sfărâmă. Romanele lui nu formează de aceea un ciclu, ci doar o suiiă, 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 lipseşte 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 înfățişează idilica (la suprafață) existență cotidiană de pe moşiile Murguleț şi Comăneşteanu. Scriitorul e un pictor al intimității erotice şi al domesticității paşnice. Sosirea lui Damian şi

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 Saşa, cu stângăcia ei delicioasă. Minai şi Tincuța plimbându-se în barcă alcătuiesc un tablou în tonuri delicat-impresioniste ca la Renoir: "Umbreluța îi căzuse din mână şi soarele de toamnă ardea deasupra lor". Promisiunile de fericire erotică sunt mereu mai izbutite decât realizările lor, unde apare dulcegăria. Femeile introduc repede în roman o atmosferă de sensiblerie şi romanțiozitate. Preambulurile îi reuşesc mai lesne, căci e vorba de a analiza o psihologie pregătitoare, care suspendă acțiunea. Pentru acțiune, nici unul din aceşti eroi nu e potrivit. Apariția lui Scatiu în *Viața la țară* strică brusc echilibrul atât de subtil al romanului: ciocoiul e prea brutal şi detestabil ca să fie, literar, credibil. Ieşind din sfera lui de investigație, spre a descrie revolta țăranilor ori necinstea autorităților, eternul conflict dintre boier şi arendaş, Duiliu Zamfirescu pune în circulație clişee extrem de rezistente într-o literatură ce urca prin sămănătorişti până la Sadoveanu din *Pastele blajinilor* şi din altele. în romanul al doilea, romancierul îşi adună pentru o clipă forțele (şi îşi înfrânge sila) ca să zugrăvească şi lumea *cealaltă:* şi, parțial, reuşeşte. Tribulațiile lui Scatiu, grobian erou de sursă

balzaciană, gata de mari lovituri, calculat şi mojic, sunt înfăţişate cu destulă şansă artistică. El aruncă, într-un moment de furie, pe vizitiu din trăsură, îşi consacră dimineţile afacerilor (suntem în plin Balzac: poliţe compromiţătoare, doamne ce intervin discret, tineri cheltuitori), organizează vizita ministrului în urbe, împuşcă un cal nesupus, joacă la petrecere, după retragerea oaspetelui, desculţ, mitocă-neşte, de trosnesc podelele, se văietă la înmormântarea Tincuţei, în sfârşit, aleargă să aducă pe fugarul Murguleţ înapoi: de la un capăt la altul, personajul e memorabil. Dispărând din cadru Scatiu, Saşa, Matei, Murguleţ, Tincuţa, 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 renunţă prea uşor la personajele pe care le-a rotunjit şi nu mai e capabil să le înlocuiască cu altele. Mihai, eroul din *în război,* e o, apariţie palidă în primul volum al ciclului şi absolut inexpresivă în al doilea. în loc să crească, scade. A-l face protagonist, în aceste condiţii, în volum, e foarte greu. *în război* amestecă, apoi, reportajul istoric şi 110
intriga sentimentală, într-un chip greu de aprobat. îndrăzneala de a se folosi de nume reale de la 1877 şi de a cita documente istorice nu e ajutată de o creaţie de tipuri ori de evenimente pe măsură. în *îndreptări,* singurul lucru notabil este romanul apropierii sufleteşti dintre Mia şi Alexandru, în călătoria la Roma, tot restul fiind diluat sau exterior. Nimic nu se încheagă epic: când autorul pare a-şi fi aflat tema (în analiza stânjenitorului voiaj de nuntă), o abandonează. *Anna* putea fi, la rându-i, romanul geloziei. Cel puţin aici romancierului nu se mai complică în intrigi laterale. Dar puterea de observaţie psihologică s-a redus alarmant. Toate femeile iubesc pe Alexandru, copie a eroului de la 1877: de la amorala Berta până la foarte morala Elena Milescu. Micile scene mussetiene, elanurile tânărului căpitan către Urania ori chinurile geloasei Anna nu fac o naraţiune constituită.
De aceeaşi factură, dar mai ambiţios, este romanul *Lydda* început în 1898 şi încheiat în 1904, fără legătură cu ciclul Comăneştilor, şi compus din două părţi: una epistolară (scrisorile unui tânăr, Mircea M., către tutorele său, Filip A., boier savant şi mizantrop); alta, un jurnal al lui Filip, Serîs 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 şi prin ideea de a urmări punerea de acord a unei doctrine filosofice cu viaţa trăită. O parte din demonstrarea inferiorităţii femeii e alimentată de ideile lui Schopenhauer. *Lydda* e şi 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 părinţilor ei îl refuza. Dar cea mai frumoasă parte din roman e aceea consacrată relaţiei dintre socru şi noră, după dispariţia lui Mircea. Filip e misogin şi citeşte fetei din Platon ca să-şi lămurească teza. întreaga dezbatere recurge la exemple ilustre. însă Lydda nu e o Fanny Ronchivecchi şi nici măcar o Daisy Miller, aşa încât bătrânul vede cum convingerile filosofice îi sunt subminate de simpatia crescândă pentru admirabila lui noră. La ora ceaiului de seară, Filip citeşte din *Banchetului* Lydda ascultă. Numele poeţilor şi filosofilor preferaţi plutesc prin aburii ceaiului şi cele mai înalte speculaţii se îmbibă de atmosfera blândă a casei boiereşti (ca şi aceea a lui Murguleţ), de
111
zăngănitul linguriţei în ceaşcă. în astfel de momente ale perfectei intimităţi Duiliu Zamfirescu e neîntrecut.
Până la Duiliu Zamfirescu nu existase, în romanul românesc al secolului XIX, decât o singură manieră de a zugrăvi acţiunile şi personajele. Ea nu diferă, decât prin precizia tot mai mare, de la *Tainele inimei* la *Don Juanii de Bucureşti* şi de aici la *Ciocoii vechi şi noi.* Să schiţăm câteva comparaţii, luând ca exemplu romanul lui Filimon, cel mai constituit dintre toate. Iată cum începe un capitol:
"Să lăsăm pe ambiţiosul nostru ciocoi în pace a-şi face planurile sale pentru exploatarea averii stăpânului său şi, în loc d-a-l întrerupe din visările sale ambiţioase, să facem cunoscut lectorilor noştri pe postelnicul Andronache Tuzluc. Acest fanariot venise din Constanti-nopole în suita domnitorului George Caragea şi făcuse meseria de ciohodar în curtea acelui principe etc."
Persoana întâi plural la care vorbeşte naratorul este la origine aceea a memorialistului: scriitorul se adresează direct cititorului peste capul eroilor. El *se declară* de la început, ca prezenţă atotştiutoare, e drept, în afara naraţiunii, dar rezervându-şi puteri suverane asupra ei. E o voce *din off* prin intermediul căreia luăm act de conţinutul cărţii. în aceste condiţii, naraţiunea constă esenţial într-o relatare la trecut a evenimentelor: stilul evocator este presărat cu dialoguri şi scene, ca şi cum, altfel spus, tabloul moravurilor ar fi ilustrat, după voinţa autorului. E la mijloc un evident *monologism,* definit de M. Bahtin *(Problemele poeticii lui Dostoievski)* astfel: "Orizontul său (al scriitorului) nu se intersectează

nicăieri şi nu se ciocneşte 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 aceluiaşi obiect, să-l prezinte prin prisma adevărului său." Cel ce vorbeşte fiind exclusiv scriitorul-narator, el nu face nici un secret din intriga romanului său: îi cunoaşte (şi ne-o spune) din capul locului finalul. A imaginat-o astfel ca să dovedească teza ciocoiului uzurpator. A precedat-o de o dedicaţie şi de un prolog, în care-şi expune teza. Procedează în consecinţă metodic: prezintă pe rând pe protagonişti (portret, elemente biografice), fixează ca Balzac locul şi timpul acţiunii, avertizează asupra evenimentelor ulterioare. 112

Din poziţia aceasta privilegiată, naratorul vede deodată totul, citeşte nu numai trecutul, dar şi viitorul: "într-o dimineaţă din luna octombrie, anul 1814, un june de 22 de ani, scurt la statură, cu faţa oacheşă, ochi negri plini de viclenie, un nas drept cu vârful cam ridicat în sus, ce indică ambiţiunea şi mândria grosolană, îmbrăcat cu un anteriu de şamalgea rupt în spate... un astfel de june sta în scara caselor marelui postelnic Andronache Tuzluc, rezimat de stâlpii intrării şi absorbit în nişte meditaţiuni care, reflec-tându-se în trăsăturile feţei sale, lăsau să se vadă până la evidenţă că gândirea ce-l preocupa nu era decât planuri ambiţioase ce închipuirea lui cea vie îi punea înainte şi obstacole ce întâmpina în realizarea lor."

Planurile ambiţioase şi obstacolele eventuale, acestea nu sunt date ca supoziţii, ci ca pure certitudini: naratorul joacă, într-un fel, cu cărţile pe faţă. Nu este nevoie de mai mult de un capitol pentru a ne introduce în tema romanului său:

"Dinu Păturică dete o privire repede şi disprețuitoare camerei sale... iar după o reflecţie de câteva minute, zise în sine: «Iată-mă în sfârşit în pământul făgăduinţei; am pus mâna pe pâine şi pe cuţit: curagiu şi răbdare, prefăcătorie şi iuşchiuzarlâc, şi ca mâne voi avea şi eu case mari şi bogăţii ca ale acestui fanariot.»" Aici e totul: scopul final şi strategia atingerii lui. Un astfel de stil suveran şi bazat pe certitudini poate fi numit *stil auctorial* şi el e comun majorităţii 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 numeşte "vocea auctorială" sau "comentariul auctorial", distingând mai multe funcţii şi 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 şi comentariile atribuite nemijlocit autorului, oricât de restrânse; privirile introspective ("în viaţă asemenea priviri nu pot fi dobândite"); nararea însăşi a evenimentelor; în fine, ordonarea capitolelor, selecţia faptelor, construcţia. Dar, în aceste condiţii, noţiunea nu devine prea largă spre a mai fi utilizabilă? în ce priveşte stilul auctorial, el este numai acea formă a comentariului în care prezenţa autorului se manifestă constant şi în
113

detrimentul prezenţei personajelor. Vocea autorului o acoperă pe aceea a personajelor. E deci o noţiune mai uşor maniabilă. Putem observa chiar modul în care, Ha Duiliu Zamfirescu de exemplu, acest stil auctorial este înlocuit de un stil al aparenţei, în care naratorul adoptă punctul de vedere al personajelor. In acesta din urmă, ca şi în acela impersonal, al absenţei naratorului, se tinde de regulă spre reducerea la minimum a comentariului atribuit autorului, şi ale cărui rămăşiţe nu mai vizează decât faptele, cadrul acţiunii sau personajele, sub raport informativ, în vreme ce în stilul auctorial, comentariul vizează evaluarea, într-o formă sau alta, a informaţiilor. Când Rebreanu scrie în *Ion:* "Duminică. Satul e la horă. Şi hora e pe Uliţa din dos, la Todosia, văduva lui Maxim Oprea", e limpede caracterul informaţional al comentariului său. Oricâte abateri de la pura informaţie ar fi în *Ion* (şi sunt câteva flagrante, chiar în continuarea pasajului din care am citat, din primul capitol), sensul nu e orientat în general spre aprecierea informaţiei, ci spre comunicarea ei pur şi simplu. La scriitorii impersonali, comentariul cuprinde în mod obişnuit, pe lângă furnizarea faptelor şi a celorlalte elemente narative, descrieri de cadru, rezumate, incursiuni în trecut, anticipaţii, portrete şi prezentarea stărilor sufleteşti. Toate acestea nu ne sunt aduse la cunoştinţă doar prin procedeul amintit; alte procedee, de "redare" directă, de "înscenare" şi dialog, sunt la fel de frecvente. în stilul auctorial predomină evaluarea şi ea se referă la mai multe categorii de elemente. Cele mai izbitoare sunt acele formule de adresare a autorului către cititor. în *Ciocoii* sunt foate numeroase: la începutul unor capitole, în scrisoarea către ciocoi (dedicaţia), în prolog, şi în două capitole, cele despre muzică şi teatru, care seamănă cu mici studii de specialitate. Autorul comentează direct comportarea sau gândurile personajelor, însoţind fiecare episod al acţiunii de lungi aprecieri lămuritoare. Capitolul al şaselea începe cu consideraţii despre "toaleta femeilor cochete din zilele noastre" ca să continue cu toaleta Cherei Duduca. Aici,

autorul nu numai nu-şi ia nici o precauţie, 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 acelaşi spirit un interior (capitolul XV).fÂtât descrierea, cât şi portretul aparţin stilului auctorial şi sunt în funcţie de necesităţile *discursului:* ele sunt intercalate şi rămân, în 114
subiectul romanului, ca nişte corpuri străine pe care cititorul modern are tendinţa 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 "dedicaţie" şi "prolog" la romanul propriu-zis, trecând prin titlurile capitolelor, retorica e învederată. Să amintesc şi comentariul menit a sugera ordinea capitolelor, construcţia adică a romanului, de felul celui deja citat de la începutul capitolului al doilea: "Să lăsăm pe ambiţiosul ciocoi..." N. Filimon nu urmăreşte numai (sau mai ales) iluzia de viaţă, care ar implica discreţia procedeelor, ci documentarea cu ajutorul unei ficţiuni. Stilul auctorial presupune (şi respectă) în cazul lui un contract prin care actorul şi-a asumat sarcina (şi cititorul a acceptat-o) de a informa în mod agreabil despre instituţiile şi moravurile epocii fanariote. Personajele, biografiile lor, felul de a se îmbrăca, modul lingvistic nu sunt substanţiale, "adevărate", ci ilustrative. în sfârşit, stilul auctorial este unul al persuasiunii cu ajutorul enunţului direct: nu doar personajele fictive sau istorice sunt manipulate de autor, ci şi cititorul.
! Cel dintâi care renunţă la avantajele (riscante) ale acestui stil este Duiliu Zamfirescu. La prima vedere, în *Viaţa la ţară* şi 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, şi că el nu se mai manifestă decât rareori în chip nemijlocit în naraţiune. Felul în care începe romanul lui Duiliu Zamfirescu va rămâne în linii mari acelaşi în tot realismul obiectiv de până la Rebreanu:
"Cum ridici priponii Ciulniţei, în pragul dealului, dai de casele boierului Dinu Murguleţ, case bătrâneşti şi sănătoase, cum nu se mai întâlnesc astăzi pe la moşiile boiereşti. De sus, de pe cuhne, ele văd roată împrejur până cine ştie unde, la dreapta spre valea Ialomiţei, la stânga, pe desişul pădurii de Aramă, iar în faţă pe cotiturile uliţelor strâmbe ale satului.
Toată curtea boierească trăieşte liniştită şi bogată, cu cârduri întregi de gâşte, de curci şi de claponi; cu bibilici ţiuitoare; cu căruţe dejugate; cu argaţii ce umblă a treabă de colo până colo - şi seara, când
115

vine cireada de la câmp, cumpăna puţului, scârţâind neunsă între furci, ţine isonul berzelor de pe coşare, ale căror ciocuri, răsturnate pe spate, toacă de-ţi iau auzul. Fără a fi risipă şi zarvă, curtea boierească pare populată şi bogată."
°5unt aici de notat câteva lucruri. întâi: descrierea de departe spre aproape şi, aşa zicând, de sus în jos. Ochiul care înregistrează (ca un obiectiv al camerei din cinema) peisajul e situat aproximativ la înălţimea caselor boiereşti. Perspectiva nu mai e indiferentă ca la Filimon; începe să aibă semnificaţie. Apoi: natura fizică precede ce-lei omeneşti, ca un cadru menit s-o cuprindă. Generalul e particularizat treptat şi sistematic. în sfârşit: cu excepţia unei singure propoziţii, 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 stiljecât acela auctorial de la Filimon şi anume un stil compor-tist. 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 Murguleţ a ciorapilor. Se amestecă pe tot parcursul pasajului o manieră aucto-rială, de motivare şi comentariu destul de tendenţios al acţiunilor, şi o manieră impersonală, ce înfăţişează parcă nemijlocit gesturile şi împrejurările. Am subliniat ceea ce aparţine primei maniere:
"în momentul acela, conu Dinu *ura pe toată lumea, pe Tincuţa deopotrivă cu ceilalţi. Furios,* se sprijini de pat, de masă şi ajunse până la scrinul cu rufe, pe care îl deschise, îl răscoli, până ce dete de teancul de ciorapi, aşezaţi cu îngrijire şi legaţi cu o panglică de mătase. *El nu văzu şi nu pricepu nimic din dragostea cu care erau toate aşezate la locul lord* smuci teancul de ciorapi şi se puse să-i taie cu foarfecele.
După ce stârpi toată încălţămintea din scrin, reveni la loc cum putu, îşi întinse cu mare greutate piciorul din nou pe scaun, îşi căută ochelarii, ce-i atârnau *totdeauna* peste halat în sân şi se puse să răsfoiască actele...
Când intră Tincuţa *să-şi ia noapte bună de la el,* îl găsi cu capul ciutură, căzut de pe rezemătoarea

fotoliului, cu ochelarii intraţi în obraz răsuflând cu greutate şi horcăind cu zgomot, de părea că se îneacă la fiecare înghiţitură. *De la piciorul gol, la ciorapul căzut jos şi* 116
tăiat, de la actele răsfoite pe scânduri, la scrinul întredeschis, ea înţelese ce se petrecuse cu bătrânul. O milă nespusă o cuprinse..."
Dacă omitem comentariile auctoriale (care-şi au, cum se vede în penultima frază, retorica lor), scena senilităţii lui Murguleţ capătă o expresivitate destul de modernă. Ca şi scena durerii lui Scatiu la înmormântarea Tincuţei, dacă închidem ochii la inabilitatea scriitorului ce urmăreşte prea insistent sa compromită pe ciocoi ("La fiecare răspântie, Scatiu *se credea dator* să sperie lumea cu gemetele": naratorul îşi însuşeşte aici punctul de vedere al *lumii bune* care participă la ceremonie): *J*
"Matei enervat îl strânse de braţ:
- Nu mai striga aşa!
Glasul lui poruncitor păru că sugestionează pe Scatiu. El tăcu deodată: luă o mână de pământ îngheţat şi o aruncă în groapă. Când totul se sfârşi, plecă repede spre sanie, încovoiat şi tăcut. Se înveli cu tartanul pe picioare, dând din cap:
- S-o ia dracu de viaţă!... Apoi, adresându-se vizitiului:
- Haide, băiete."
Sugestia suferinţei la un individ cu Scatiu, grobian exprimată, e mai valabilă în plan estetic decât continua lui caricaturizare prin arătarea cu degetul a falsităţii emoţiilor, aşa 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 intimităţii născânde, încărcate de promisiuni, dintre personaje. E cazul capitolului din *Viaţa la,ţară în* care Matei face o vizită neanunţată Saşei. Ea îi iese în întâmpinare zicând simplu: "Ce plăcută surpriză!" Naratorul adaugă: "Pe când vorbea, îşi strângea părul la tâmple, râzând." Notarea gestului ce însoţeşte replica e foarte bogată în sensuri. întreaga pripeală emoţionată a tinerei femei, luată pe neaşteptate, poate fi ghicită în gestul strângerii părului, în timp ce vorbeşte (căci n-a avut răgaz înainte), sau în râsul puţin stingherit. Stările sufleteşti decurg din comportament fără a mai fi utila intervenţia naratorului, ce se mărgineşte a plasa o cameră de luat vederi care filmează scena. Locul unde se află postată camera e interesant de ştiut:
117
scena e relatată din perspectiva lui Matei Damian. Pe el nu-l vedem: nu ştim nici cum e îmbrăcat, nici ce gesturi face când îşi spune replicile. Cel care vede joacă rolul unui focalizator. (O focalizare externă, în termenii lui Genette, căci naratorul spune mai puţin decât ştie personajul.) în schimb, tot ce se petrece cu Saşa e vizibil, pus, aş zice, sub semnul aparenţei: "Ea, servindu-l, *părea* a se gândi[1] la ceea ce vrea să-i spuie". Sau: "Ea rămase locului, nedomirită, *părând* a se gândi". Stilul comportist este neapărat al aparenţei, căci, desfăşurând o mimică sau o gestică sub formă obiectivată, fără să ne arate raţiunile lor sufleteşti, înlocuieşte certitudinile stilului auctorial cu conjecturi. Putem (şi trebuie) să bănuim cauzele interioare ale acţiunilor; ele nu sunt dezvăluite direct, ci prin intermediul a ceva care *apare.* G. Călinescu a semnalat aici începutul analizei în romanul nostru: "Deşi tratarea rămâne exterioară, apare aici întâia oară pagina analitică, întrucât obiectul scriitorului nu e omul, ci o stare în sine, studiată monografic". Nu înţeleg prea bine concesiva: e vorba de superficialitatea analizei, sau de constatarea unghiului exterior din care se realizează observaţia? 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 acţiune; obiectul nu mai e omul (integral: social, biografic, fizionomie, moral) de la Filimon, ci starea lui de moment, însă nu atât studiată monografic, cât schiţată în sine, în modul apariţiei ei. Zâmbetul satanic al eroului lui Filimon, în clipa când săvârşea o faptă, era lipsit de ambiguitate, căci nu "reflecta" o simţire, ci i se substituia, ca un număr de inventar obiectului desemnat; zâmbetul Saşei sugerează, echivoc, nesigur, fluctuant, o simţire 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 şi voinică şi harnică şi Dumnezeu a mai lăsat să aibă şi 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 şi în cazul frazei inițiale din *Mara* este: cine vorbeşte? cu alte cuvinte, cine este naratorul? Vorbitorul necunoscut, care o căinează pe *săraca* văduvă cu doi copii, *sărăcuții de ei,* foloseşte de fapt înseşi cuvintele Marei, lucru de care ne dăm seama după două pagini, când o auzim pe Mara închinându-se să mulțumească Domnului pentru reuşita unei afaceri şi chemându-şi copiii cu vorbele: "închinați-vă şi voi, *sărăcuții* mamei!" Şi, imediat, se atribuie Marei motivarea interioară a acestei formule stereotipe: "Sunt săraci, *sărăcuții* că n-au tată; e *săracă* şi ea, *c-a rămas văduvă cu doi copii".* Stilul indirect liber din acest pasaj indică în Mara pe cea care gândeşte astfel. Să conchidem că este ea naratorul? Cu siguranță nu, căci, folosind expresiile Marei, ca şi cum şi-ar însuşi punctul de vedere, naratorul rămâne totuşi 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, şi 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 şi prefăcut al

săracei femei la dezvăluirea, ca din întâmplare, a adevăratei ei situații materiale. "Dumnezeu a mai lăsat să aibă şi 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 şi şedea mai bucuros la birt decât acasă; tot li-au mai rămas însă copiilor vreo două sute de pruni pe lunca Murăşului, viuța din dealul despre Păuliş şi casa, pe care muma lor o căpătase de zestre. Apoi, mare lucru pentru o precupeață, Radna e Radna, Lipova e numai aci peste Murăş, iar la Arad te duci în două ceasuri."
Să notăm perfidia: "tot li-au mai rămas copiilor..." Mara plângân-du-i pe sărmanii copii, dezvăluirea e fără echivoc. In sfârşit, pe lângă noroc, este la Mara şi destulă intrepiditate negustorească: femeia ştie când şi unde să-şi scoată "şatra şi coşurile pline", având program perfect adaptat locului şi zilei de târg:
"Dar lucrul cel mare e că Mara nu-ți iese niciodată cu gol în cale; vinde ce poate şi cumpără ce găseşte; duce de la Radna ceea ce nu găseşti la Lipova ori la Arad şi aduce de la Arad ceea ce nu găseşti la Radna ori la Lipova. Lucrul de căpetenie e pentru dânsa ca să nu mai aducă ce a dus şi vinde mai bucuros cu câştig puțin decât să-i «clocească» marfa."
Acest joc între identificare şi distanță permite naratorului să caracterizeze, oarecum insinuant, personajul Marei, din două puncte de vedere, alternativ: din acela exterior, să-i zicem al obştei de care aparține; şi din acela interior, al motivațiilor proprii. O dată este Mara aşa cum apare celorlalți; altă dată, aşa cum ar dori să apară sau aşa 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 şi 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 şi 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 Bolintineanu, ca şi 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 şi-şi făcu socoteala, ea stete foarte mult pe gânduri.
Era mare lucrul pe care voia să-l facă, mare şi greu. Nu-i vorba, câştigul podului ar fi fost destul de mare ca să plătească pentru Persida şi să-i mai şi rămână pentru cheltuielile ce voia să-şi facă cu Trică. Ba mai şi rămânea ceva pe deasupra.
Ea a luat însă arânda podului din banii Persidei: cum putea să-i facă parte şi lui Trică? îşi nedreptățea fata!"
Procedeul lui Filimon era, în astfel de cazuri, monologul interior, introdus prin "îşi 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, izvorăşte dintr-o reacţie trăită, păstrându-i intactă şovăiala confuză. Ar fi fost greu, dacă nu cu neputinţă, să fie exprimat în limpezi fraze mo-nologate caracterul dilematic al reflecţiilor Marei din pasajul citat, alternarea tonului interogativ cu acela peremptoriu, mişcarea vălurită a unei gândiri impregnate de simţire. Limbajul naratorului este totdeauna la Slavici contaminat de limbajul personajelor. Personajul însuşi nu mai seamănă cu manechinul inert, mânuit după voie, de la Filimon. El e o prezenţă densă, ireductibilă, de care perspectiva autorului trebuie să ţină seama. La Filimon, naratorul era un cronicar îndepărtat şi autoritar; progresul consta, la Duiliu Zamfirescu (acolo unde era sesizabil, nu pretutindeni, inconsecvent şi fragil) în impersonalizare: naratorul devenea un ochi discret; la Slavici, el este un martor. Nu are autoritatea primului, îngăduindu-şi doar să fie ironic, perfid, insinuant, să corecteze punctul de vedere al personajelor, fără a-l putea totuşi schimba; nu are nici capacitatea de abstragere a celui de al doilea, pentru că ascunde în sine un moralist. E martor şi deopotrivă *raj'so-nneur.* Dacă în *Viaţa la ţară* impersonalitatea nu se realiza pânăla

123

capăt, llaubertian, de vină era stângăcia manevrării unei tehnici prea de curând învăţate. Aici cauza este tocmai în dubla funcţie, deliberată, a naratorului. Stilul auctorial din *Ciocoii* era în esenţă romantic. Acela comportist de la Duiliu Zamfirescu era aristocratic realist: fin, subtil, aplicabil mai ales sentimentelor în stare să transpară într-un comportament şi excluzând (iarăşi: în ipostaza ideală, pe care autorul lui Tănase Scatiu rareori o realizează) orice apreciere. în sfârşit, realismul lui Slavici este unul popular, care pretinde numaidecât o justificare etică. (Măcar în privinţa caracterului popular al acestui realism, Duiliu Zamfirescu nu greşea scriindu-i lui I. Negruzzi în 1894 la apariţia *Marei* în *Vatra:* "Ori noi ne-am făcut pretenţioşi, ori scriitorii populari ca Slavici şi-au trăit traiul...") însăşi problema *Marei* este, cum vom vedea, aceea a raporturilor dintre o supraindividualitate exigentă, constrângătoare şi la nevoie (deşi rareori) represivă, şi libera afirmare a individualităţii umane. Este, într-un stadiu incipient, problema mai generală a romanului burghez. Atât tensiunea cât şi rezolvarea, existente în subiect, se pot depista, iată, şi la nivelul stilului narativ: prin dubla întrebuinţare dată naratorului, care se deplasează continuu între planul protagoniştilor (al personajelor ce trăiesc şi acţionează) şi acela al martorilor (invizibilă, dar sesizabilă, prezenţă a Celorlalţi): între actorii şi 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 aspiraţiilor de revoltă ce frământă pe Naţl, Persida şi Trică, în resemnarea filosofică pe care obştea o recomandă iar Mara o practică în felul ei.

Dacă celelalte romane ale lui Slavici sunt fără valoare *Cel din urmă armaş* 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 retraşilor în munţi, într-o naraţiune 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 frecvenţă a aparţiilor şi intensitate a preocupărilor, este 124

Persida") mulţi comentatori au părut miraţi de titlu. în realitate romanul este mai ales romanul Marei, Persida însăşi nefiind decât o Mară juvenilă, pe cale de a lua cu vârsta, obiceiurile şi înfăţişarea mamei sale, ca şi Naţl pe ale lui Bârzovanu. în afara lor, puţine mai sunt personajele individualizate. Personajele secundare sunt toate tipuri, alcătuind fundalul: Hubăr şi Hubăroaie, maica Aegidia, Codreanu, Marta, Bocioacă şi ceilalţi. Bandi e un "caz", o exemplificare naturalistă a glasului sângelui, crima lui din final mai mult stricând cărţii. De îndată ce un personaj stă mai mult timp în atenţia lui Slavici, el se individualizează psihologic; aşa 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 observaţia, personajul se estompa în loc să devină mai pregnant. Stilul comportist e unul al "viziunii" fulgerătoare, al aparenţei 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 meticulos va atinge apogeul la Re-breanu, unde iluzia existenţei complete, sesizate pe mai multe căi (gest, comportament global, psihologie, socialitate), va fi desăvârşită, ca un *trompe l'oeil.* Din aceste patru personaje, care alcătuiesc grupul protagoniştilor, se aleg cele două naraţiuni principale ale cărţii:

"romanul" zgârceniei grijulii a Marei şi romanul iubirii dintre Persida şi Naţl. Mult mai scurt, episodul revoltei lui Trică ar fi putut constitui, la rândul lui, un roman. Toate au ca element comun studierea aşa zicând pe viu a mecanismelor care reglează comportamentul indivizilor în colectivităţi restrânse şi oarecum închise ca acelea din Slavici. Spre deosebire de marile nuvele, unde lumea era aproape exclusiv ţărănească, în *Mara* ea se compune din târgoveţi, breslaşi, adică negustori şi mică burghezie. Avea dreptate Iorga, nu Călinescu: nu e vorba de zugrăvirea "sufletului ţărănesc de peste munţi", cum zice al doilea, ci de acea lume pestriţă şi totuşi omogenă de târg transilvănean, care i-a atras atenţia celui dintâi încă de la apariţia romanului. D. Vatamaniuc a susţinut că *Mara,* deşi obiectul său nu-l formează satul, e tot un *Bauemroman,* înrudit cu scrierile germane ale lui K. Immermann, pe motiv că lumea provinciei şi a micului oraş zugrăvită în el are, ca şi

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

însă între nuvele şi *Mara* există câteva diferenţe semnificative, care ne-ar putea determina să vedem în aceasta din urmă mai curând un roman burghez decât unul ţărănesc. Dacă mulţi eroi slavicieni sunt preocupaţi de avere, în *Mara* averea se materializează în bani. Ştim că în *Comoara* banul era încă ochiul dracului iar în *Moara cu noroc* filo-sofia scriitorului se exprima prin aceea a bătrânei: mulţumeşte-te cu ce ai, mult-puţin, nu provoca soarta. Tragedia izbucneşte, în aceasta din urmă, în parte datorită setei de bani, în parte datorită forţării 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 munţi şi în genere al văduvei, întreprinzătoare şi aprige" la care apare cu desăvârşită artă "proporţia aceea de zgârcenie şi de afecţiune maternă, de hotărâre bărbătească şi de sentiment al slăbiciunii femeieşti", dar ea nu rămâne mai puţin un tip din afara sferei social-morale a satului. Precupeaţa Mara e prima femeie capitalist din literatura noastră. Pe ea n-o interesează avuţia financiară, ca pe Dinu Păturică ori Tănase Scatiu, faţă de care înfăţişează un moment ulterior: scopul ei fiind să strângă bani, întreaga intrepiditate îi este canalizată în afaceri. E o *businesswoman.* Acest fapt ne explică două lucruri: de ce ea se consideră săracă şi se tânguie, având, cum am văzut, vie, livadă şi casă; şi felul însuşi al ei de a achiziţiona şi de a se lansa în afaceri. Mara nu e pur şi simplu zgârcită: este şi extrem de calculată. Şi 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 tezaurizează, se află deci în stadiul acumulării primitive a capitalului. Averea Marei creşte proporţional cu acest capital monetar, investit cu prudenţă (arenda podului, apoi afacerea cu pădurea şi carnetele). El reprezintă totul pentru Mara, mai mult (paradoxal) decât reprezintă înşişi copiii: face orice spre a se sustrage de la plata pensiunii Persidei la maici şi 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
şi mai ales al nevestei acestuia (ei îl răscumpăraseră de la armată), Mara îi ţine o lecţie absolut uimitoare de cinism, încheind astfel: "Nu dau nici un ban! răspunse Mara îndărătnică. Dacă te vei încurca atâta pagubă! Ce pierzi?! Nu e ruşinea mea, nici a ta, ci a ei! Vorba e să nu-ţi umble gura". La botezul copilului Persidei, când e din nou "pace şi linişte" în inimi, după multă vreme, Hubăr dăruieşte copilului un pumn de galbeni iar Hubăroaia îl înzestrează cu cinci mii de florini. Mara, simţitoare la aspectul social, nu poate rămâne mai prejos şi se gândeşte să dea în sfârşit lui Naţl zestrea Persidei. Scena este extraordinară, prin intuirea exactă a zbuciumului Marei între dorinţa de a se arăta demnă de stima celorlalţi şi greutatea de a se despărţi de bani. Tezaurizarea a ajuns o curată manie. Mara are peste treizeci de mii de florini, banii Persidei, strânşi adică pentru ea. încă o dată se vede că zgârcenia Marei e iubirea de ban a cămătarului. Să-i dea lui Naţl, pe toţi, e prima ei pornire:

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

In cele din urmă chemă pe Naţl deoparte şi, foarte emoţionată, îi dă opt mii de florini. Sentimentalismul Măriei e vizibil condiţionat de bani. Cum Naţl se sperie de atâta bănet, Mara e bucuroasă să-i păstreze ea şi pe mai departe. însă vrea ca lumea să ştie ce zestre are Per-sida:

"Nici că se uitau însă oamenii ca mai nainte la dânsa. Las' că banul te ridică şi în sufletul tău, şi în gândul altora, dar banul agonisit e o dovadă de vrednicie, şi mesenii toţi înţelegeau de ce Mara sade în

scaun ca pusă într-un jeț și vorbește rar și apăsat. 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 relativa ei sărăcie, cât și greutățile 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. Tricâ 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 Nați, Mara ar trebui să fie zdrobită, dacă s-ar confirma ideea că ea simbolizează maternitatea absurd grijulie. Nimic din toate astea: în locul -deznădejdii 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, încăpățânarea 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 (Tricâ) 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 Tricâ, 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 Tricâ 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, Tricâ 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 înțelese numaidecât 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 Tricâ 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 Tricâ cu șapca pe ureche. Ah! ce bine îi ședea! Ah! ce fecior! Nu era nici unul ca dânsul.
Tricâ 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 sa plângă, și plângeau toți văzând-o pe dânsa plângând.
Ca să scape, Tricâ se desfăcu, ridică iar sticla cu vin și, cu lacră-mile în ochi, începu să chiuiască din nou încât răsuna 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

îmbogăţi şi de a-şi căpătui odraslele. Modul ironic în care naratorul se referă la prea chivernisită femeie denotă o anumită indulgenţă a obştei: nimic reprimant nu intervine; e vorba doar de a corecta excesele, pentru ca armonia dintre individ şi colectivitate să fie respectată. Acestea fiind scopurile principale, dragostea e de obicei suspectă. Fata nu trebuie să

iubească spre a se mărita. Părinţii sunt aceia care-i aleg soţul potrivit şi la vreme. Pentru orice Persidă se găseşte totdeauna un Codreanu. Iubirile flăcăului n-au importanţă socială nici cât călătoria rituală în care se iniţiază 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 răzvrătiţii din roman. Raportul însuşi dintre obşte şi individ - care e în *Mara* o formă a toleranţei - e în cazul lui inexplicabil încălcat. Per-sida şi Naţl, deşi trag atâţia ani din greu, ajungând să se urască unul pe altul, fiindcă s-au căsătorit împotriva voinţei părinţilor,'nesocotind convenienţele obştei, sunt totuşi iertaţi; tinereţea le justifică în parte greşelile. Mulţi tineri au trăit criza lor, s-au cuminţit pe urmă şi au ajuns oameni de nădejde. întregul destin al acestor personaje - de la Mara la Persida - e fundamental optimist. Persida devine o Mara şi ciclul se reia de la capăt. Nimic nu pare a opri mersul lucrurilor înainte. Chiar şi din acest punct de vedere, *Mara* e mai curând un roman burghez decât unul ţărănesc, ţinând de epoca dintâi a ascensiunii acestei clase, în care toate visele par a se împlini, toate marile eforturi sunt răsplătite iar cei puternici şi neobosiţi învinq. 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 siguranţei de sine al unei clase noi. Furtunile inerente n-o clatină. Elementele de disoluţie nu s-au ivit încă. In totul, e o lume solidă şi în progres (Mara o simbolizează), ca una din acele familii aflate încă pe panta urcătoare pe care le-au descris Galsworthy şi ceilalţi autori de cicluri romaneşti de după 1900. Putem compara ideea din *Mara* cu aceea din *Cel din urmă armaş:* aici o familie în urcare, dincolo una în declin. Dar în *Mara* familia aceasta e burgheză, în *Cel din urmă armaş,* boierească. înainte de a introduce în proza noastră epopeea vieţii ţărăneşti, ardelenii au propus prin *Mara* un solid roman al vieţii de târg, cu bresle organizate ireproşabil, cu negustori, mici burghezi, afacerişti, arendaşi şi cămătari. La nivelul ambiţiilor, reuşitele nu sunt scandaloase. Suntem încă în inocenţa paradisiacă a începuturilor. Valori ce vor fi socotite negative mai târziu sunt deocamdată acceptate în deplină pozitivitate. Reuşita e încă un criteriu stimat. Societatea, ca 130
o familie, îşi păstrează intact prestigiul. Breslele sunt ele înseşi organizate ca nişte familii. Exploatarea e-relativ blândă, ca pentru o deprindere cu greul vieţii a tânărului ucenic. Revoltaţii nu sparg unitatea societăţii. Sunt readuşi mai devreme ori mai târziu la ascultare. Trică, ispitit de nevasta patronului său, evită adulterul, care ar fi fost un lucru mai greu tolerabil şi decât zgârcenia Marei, şi decât fuga Persidei cu Naţl. O societate triumfătoare izbuteşte să menţină în sânul ei pe toţi indivizii, căci ei nu au descoperit deocamdată pericolul manipulării, depersonalizării ori chiar mutilării.

Romanul dragostei dintre Persida şi Naţl, extraordinar în sine, confirmă la rândul lui aceste ipoteze. Persida e o fată naivă şi totuşi cu un instinct al realului în care putem recunoaşte pe fiica Marei, timidă şi decisă, sinceră şi disimulată. Iubeşte pe Naţl de cum îl zăreşte de la fereastra deschisă a camerei mănăstireşti. 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 creşte în absenţa iubitului, scade în prezenţa lui. Destul de lucidă ca să-l cunoască, Persida se va dărui fără rezerve slabului Naţl. Toate revederile lor, după lungi despărţiri, sunt de o mare finețe psihologică, la fel ca spovedania Persidei către Mara, dintr-un moment de cumpănă, ce are stilul simplu şi candid-prefăcut al poeziei erotice a lui Coşbuc:

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

Povestind, Persida îşi uşurează inima. îl căinează pe Naţl, se căinează pe ea. E un mod de a-şi mărturisi o iubire care o chinuieşte şi pe care n-ar voi s-o recunoască. Plângerea ei creşte, într-o

desăvârşită
131
gradare a sentimentului de dureroasă fericire, până la exclamaţia finală:
"- Luni, apoi - urmă Persida - a trecut în patru rânduri prin faţa casei lui Claici, marţi tot aşa, tot aşa miercuri şi joi. Eu voiam să nu-l bag în seamă, dar astăzi, după ce aţi plecat cu «toţii la târg, nu m-am mai putut stăpâni, ci i-am ieşit în cale, ca să-l întâlnesc. Nu mai pot, mamă: mi-e milă de el şi mă mustră 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-şi petreacă zilele vieţii? O să afurisească ceasul rău în care m-am ivit în calea lui, ca sa stric tot rostul vieţii lui!"
Iubind pe Naţl şi fugind cu el, căci e de altă religie şi ca să ajungă unul la altul, ar trebui să încalce legea nescrisă a obştei, Persida are totuşi perfectă stăpânire de sine şi nu-şi pierde capul. Când se iveşte Codreanu, pretendent serios, îl respinge fără jigniri inutile, cu o abilitate neaşteptată de femeie cu experienţa vieţii. Persida se poartă în această împrejurare ca o adevărată domnişoară:
"- Şi dacă eu te-aş ruga? întrebă el sfios şi cam cu jumătate de gură.
Ea se ridică şi rămase stând dreaptă şi cu ochii în jos.
- D-ta, ştii că ţin mult la d-ta şi n-aş putea să zic nu! răspunse ea încet. Dar ţii şi d-ta la mine şi nu eşti în stare să-mi faci silă. Mai târziu: nu-i aşa?
- Da! răspunse el ridicându-se.
- îţi mulţumesc, grăi dânsa întinzându-i mâna. El apucă mâna şi o sărută.
- Ai să mai treci pe la mama? întrebă ea.
- Nu! răspunse el hotărât.
- îţi mulţumesc - grăi iar dânsa - şi la revedere!
El sărută încă o dată mâna, apoi dânsa se retrase şi peste puţin intră sora bătrână, înaltă şi slabă, ca să descuie uşa pe care avea să plece Codreanu."
Cu aceeaşi fineţe psihologică, sunt relatate alte două întâlniri ale Persidei cu Naţl. Una se petrece la Arad, unde Persida a fost trimisă de maică-sa. Dând din întâmplare acolo peste Naţl, Persida, deşi abia îl 132
văzuse înainte, are inexplicabila impresie că sunt vechi şi buni prieteni. Magdalena Popescu explică admirabil acest sentiment şi încă din punctul de vedere care mă preocupă aici. Ea spune că modificarea impresiilor fetei se datorează schimbării *locului:* "Variaţiile unui psihic sunt cel mai adesea,puse la el (la Slavici) în funcţie de alternanţele între medii marcate prin factorul de constrângere şi medii indiferente la acest factor. Chiar grupele mari de personaje se pot împărţi în cele care caută *un loc al coerenţei prin oglindirea într-o obşte* şi cele care fug de asemenea determinări, preferând spaţiile unei libertăţi necontrolate. Persida face parte din prima categorie şi fiecărei dezlănţuiri sentimentale - care o încearcă doar în spaţiile nesupravegheate - îi va alătura întoarcerea reparatoare printre ai săi, unde redevine «ea însăşi»." Citatul în sprijin este elocvent:
"Era, sărmana de copilă, cuprinsă de spaimă aici, în mijlocul acestei lumi, unde nimeni nu i se punea împotrivă. O, Doamne! câte n-ar fi făcut ea dacă n-ar fi fost în apropierea ei Trică? şi 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 toţi o cunosc, toţi se simt în drept a-i sta în cale, unde privirile tuturor o mustră, unde nu poate să umble de capul ei."
Aşadar,.revolta prin iubire a Persidei e ţinută în frâu, reprimată de "gura satului". întreg zbuciumul ei este cuprins între respectarea valorilor generale, obşteşti, impuse de tradiţie, şi simţirea pentru Naţl, egoistă, individualistă. Existenţa frânei ne asigură oarecum că un om ca Persida nu poate greşi; sau că, de va greşi, îşi va răscumpăra greşeala şi, după purgatoriul de rigoare, va fi reprimită la sânul obştei. E semnificativ şi episodul, decisiv, în care, aflând că Naţl şi-a lovit tatăl, Persida îl cheamă şi are cu el o discuţie. Deci Naţl a întrecut măsura: furia lui arată o tulburare apropiată de nebunie. Cel puţin aşa judecă prudenta Persida, plângându-se maicăi Aegidia, căinându-şi mama şi abia apoi mergând să vadă de Nalt. Scena decide viitorul relaţiilor 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 şi uitându-se la ea ca la o ivire mai presus de fire."
Urmează explicaţiile dostoievskianului Naţl şi 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 şi fugi de mine şi nu te mai uita-napoi şi-nchide ochii, ca să nu mă mai vezi, şi alungă-mă din gândul tău. Tu eşti prea bună pentru mine, strigă el deznădăjduit, şi sufletul tău cel curat se spurca însuşi pe sine prin gândul de mine! Fugi!
Uitându-se cu ochi mari şi înduioşaţi la dânsul, Persida prindea una câte una vorbele de pe buzele lui, şi cu cât mai mare era deznădejdea lui, cu atât mai senină se făcea faţa ei:
- Nu! grăi dânsa în cele din urmă cu liniştită hotărâre. N-am să mă înspăimânt, n-am să fug, n-am să te părăsesc - zise - şi-i apucă mâna şi se alipi de el şi-şi trecu gingaş braţul 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-ţi luminez viaţa, să te văd... iarăşi voios ca odinioară. Am eu, eu am să te scot, să te luminez, să te văd. Uite-te la mine şi râde cum ai râs atunci când ne-am întâlnit pe pod, Ignatius! adaose privind cu nebiruită stăruinţă în ochii lui.
El se uita râzând cu ochi scăldaţi în lacrămi în ochii ei plini de văpaie."
Pasiunea e un purgatoriu ca şi suferinţa. Căsătoriţi şi plecaţi în lume, reîntorşi, dar încă izolaţi de oprobriul public, Persida şi Naţl vor fi fericiţi, când lumea va descoperi că legătura lor este solidă şi respectuoasă de convenienţe (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 şi 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 însăşi mişcarea imprevizibilă a existenţei, acum e spus de-a dreptul, motivat sumar şi în afara oricărei expresivităţi artistice: "Femeie greu muncită, (Persida) pierduse încetul cu încetul înfăţişarea ei aleasă şi gingaşe; ridicând ciuberele de apă şi oalele de la foc, mutând mesele de la un loc la altul, punând mâna la toate, ea se făcuse mai 134
voinică, mai ţeapănă, dar totdeodată şi mai nodoroasă oarecum, ca copacul încă tânăr, dar mult bătut de vânturi." Retorica stilistică e aici la fel de regretabilă ca şi simplificarea psihologiei: "Trăind mereu cu slugi proaste şi cu lume adunată la cârciumă, ea pierduse încetul cu încetul şi gingăşia sufletului". Naţl, care se ticăloşise, se schimbă subit când are un copil şi săruta mâna lui Hubăr ridicată să-l lovească. Mărturisind Naţl că e însurat după lege cu Persida, Hubăr îl iartă de tot şi merge la botez. Această parte a romanului e fără interes, ca şi complicaţia 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 socialităţii învingătoare pe toate planurile în confruntarea cu indivizii, luaţi în parte, pe care natura şi vârsta îi împing vremelnic la nesupunere. Colectivitatea face legea pe care individul e ţinut s-o respecte; el nu simte deocamdată în această necesitate supraindividuala caracterul opresiv. O primeşte ca şi cum legea tuturor ar fi bună şi pentru el. Acesta e până la urmă comportamentul şi al Persidei, chiar dacă îşi înfruntă mama, şi al lui Naţl, care începe prin a-şi bate tatăl. Confruntarea nu devine ireductibilă, antinomică. Finalul nu poate fi decât împăcarea deplină a conştiinţelor celor mai neliniştite. Mentalitatea calmei şi perfect adaptatei Mara învinge până la urmă. Realismul romanului lui Slavici constă în zugrăvirea acestui echilibru, doar provizoriu tulburat, dintre viaţa oamenilor şi valorilor care le conduc, prin consimţământ aproape, destinele, dintre adevărurile particulare ale eroilor şi acel unic adevăr general în care se topesc toate. Dubla funcţie a naratorului, de care am vorbit, la început, este reflexul stilistic al acestei viziuni, prin care vocile individuale şi distincte ale personajelor celor mai variate sunt, în fiecare clipă, reunite într-o voce înţeleaptă şi mai presus de ele, care, putând fi a fiecăruia, este în fond a tuturor şi a nimănui.

DRUMUL ŞISPÂNZURĂTOAREA

Relatând dificultăţile pe care le-a întâmpinat în scrierea lui Liviu Rebreanu îşi aminteşte de o noapte din augusţjgjjând a aşternut pe hârtie "întregcapitolul întâi, cel mai lung din roman, şi începutul celui de-al doilea", nimerind, în sfârşit, după multe încercări "ritmul şi tonul" romanului său. "O explicaţie a acestei rodnicii excepţionale cred că aş putea oferi acum, după consumarea lucrurilor, spune el în

cunoscutele *Mărturisiri* din 1932: aproape toată desfăşurarea 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; şi cred că nimeni nu ar putea descoperi, în zugrăvirea obiectivă a tuturor celor ce se petrec acolo, note subiective. Şi totuşi! Acţiunea se petrece în satul Prislop, de lângă Năsăud; în roman Pripas. Pentru a situa locurile, pornesc cu cititorul pe şoseaua naţională, mă abat, din sus de Armadia, pe o şosea laterală care trece Someşul; apoi prin satul Jidoviţa, ajunge la Pripas". Şi adaugă: "Descrierea drumului până la Pripas şi chiar a satului şi a împrejurimilor corespunde în mare parte realităţii". Cum a trecut însă biograficul îriimaginar şi au devenit romaneşti amintirile din copilărie? Despre;Mramu' djg. la începutul lui *Ion* s-a spus. că face legătura între lumeareajjijtamea ficţiunii: urimndu-T, intrăm şi
oare el ciudata călătorie a eroului lui Alain Fournier, care a rătăcit drumul spre Vierzon şi s-a pomenit într-un ţinut inexistent pe hărţi şi ignorat de localnici? Locul aventurii lui Meaulnes se. află în alt plan

decât locurile vieţii lui de până atunci, iar drumul pe care a ajuns aici nu este un drum ca toate drumurile. Ca şi cum la un capăt al lui ar fi realul (şcoala, şoseaua spre Vierzon, harta) rar la celălalt imaginarul (Castelul, Yvonne de Galais, serbarea copiilor): două lumi asemănătoare şi diferite, vecine şi totuşi iremediabil despărţite. Ceea ce le desparte este ceea ce le leagă: drumul. Există pe şoseaua spre Vierzon o discontinuitate a spaţiului. Să recitim prima pagină din *Ion:* este drumul spre Pripas unul şi acelaşi cu drumul spre Prislop? aparţine romanului sau biografiei autorului? e inventat sau evocat? Ne apare deocamdată ca un personaj, cel dintâi din roman, tânăr, sprinten şi nerăbdător să ajungă la destinaţie:
"Din şoseaua ce vine de la Cârlibaba, întovărăşind Someşul când în dreapta, când în stânga, până la Cluj şi chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, trece râul spre podul bătrân de lemn, acoperit cu şindrilă mucegăită, spintecă satul Jidoviţa şi aleargă spre Bistriţa, unde se pierde în cealaltă şosea naţională care coboară din Bucovina prin trecătoarea Bârgăului.
Lăsând Jidoviţa, drumul urcă întâi anevoie până ce-ţi face loc printre dealurile strâmtorate, pe urmă, însă înaintează vesel, neted, mai ascunzându-se printre fragii tineri ai Pădurii-Domneşti, mai poposind puţin la Cişmeaua-Mortului, unde picură veşnic apă de izvor răcoritoare, apoi eoteşte brusc pe sub Râpele-Dracului, ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline."
Cinci sute de pagini jBaidejMCteIlejdelenii îl străbat în sens invers, părăsind definitiv satul. Senzaţia-de-trecere a timpului este foarte vie. Ultimul personaj al romanului va fi acelaşi "drum", înfăţişat însă la o altă vârstă: bătrân, bătătorit, încolăcindu-se leneş "ca o panglică cenuşie în amurgul răcoros" pe care uruie roţile trăsurii "monoton-monoton ca însuşi mersul vremii":
"Drumul trece prin Jidoviţa, pe podul de lemn, acoperit, de peste Someş, şi pe urmă se pierde în şoseaua cea mare şi fără început..." -Viaţa fictivă s pWrip. în ajc£la$_{r}$.laehr£unyiaţa cea mare şi fără început. Romanul fiind un univers închis şi rotund, el seamănă) cu un succedaneu artificial al realităţii deschise şi infinite: pare a se vărsa, şi la un capăt, şi la altul, în viaţă; dar e complet izolat de ea("Realitatea a fost pentru mine numai un pretext - scrie Rebreanu în
—.....— 137'
aceleaşi *Mărturisiri* - pentru a-mi pulea.crea o altă lume, nouă, cuje-gile ei, cu întâmplăril.e.eî." între aceste lumi, o cale de acces; drumul. Dar el nu numai leagă, ci şi izolează această lume nouă, cu legile şi cu întâmplările ei. Sugerează o lipsă de graniţe, deşi este o graniţă, o jŢamă şi un constiti 1 enLalimaginarului. Să ne întoarcem încă o dată la începutul lui *Ion:*
"Satul parcă e mort. Zăpuşeala ce pluteşte în văzduh ţese o tăcere năbuşitoare. Doar în răstimpuri fâşâie alene frunzele adormite prin copaci. Un fuior de fum albăstrui se. oprinteşte să se înalţe dintre crengile pomilor, se bălăbăneşte, ca o matahală ameţită şi se prăvale peste grădinile prăfuite, învăluindu-le într-o ceaţă cenuşie.
In mijlocul drumului picoteşte câinele învăţătorului Zaharia Herde-lea, cu ochii întredeschişi, suflând greu. O pisică albă ca laptele vine în vârful picioarelor, ferindu-se să nu-şi murdărească lăbuţele prin praful uliţei, zăreşte câinele, stă puţin pe gânduri, apoi iuţeşte paşii şi se furişează în livada îngrădită cu nuiele, peste drum.
Casa învăţătorului este cea dintâi, tăiată adânc în coasta unei coline, încinsă ca un pridvor, cu uşa spre uliţă şi cu două ferestre care se uită tocmai în inima satului, cercetătoare şi dojenitoare. Pe prichiciul pridvorului, în dreptul uşii, unde se spală dimineaţa învăţătorul, iar după-amiaza, când a isprăvit treburile casei, d-ra Herdelea, străjuieşte o ulcică verzuie de lut. în ogradă, între doi meri tineri, e

întinsă veşnic frânghia pe care acuma atârnă nişte cămăşi femeieşti din stambă. în umbra cămăşilor, în nisipul fierbinte, se scaldă câteva găini, păzite de un cocoş mic cu creasta însângerată.
Drumul trece peste pârâul Doamnei, lăsând în stânga casa lui Alexandru Pop-Glanetaşu. Uşa e închisă cu zăvorul; coperişul 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 Cercetaşu, pe urmă casa primarului Florea Tancu, pe urmă altele. într-o curte mare, rumegă, culcate, două vaci ungureşti, iar o babă sade pe prispă, ca o scoabă, prăjindu-se la soare, nemişcată, parc-ar fi de lemn...
Căldura picură mereu din cer, îți usucă cerul gurii, te sugrumă. în dreapta şi în stânga casele privesc sfioase din dosul gardurilor vii, aco-perindu-şi fețele sub streşinile ştirbite de ploi şi de vite. 138
Un dulău lățos, cu limba spânzurată, se apropie în trap leneş, fără țintă. Din şanț, dintre buruienile cărunțite de colb, se repede un cățel murdar, cu coada în vânt. Lățosul nu-l ia în seamă, ca şi când i-ar fi lene să se oprească. Numai când celălalt se încăpățânează să-l miroasă, îi arată nişte colți amenințători, urmându-şi însă calea cu demnitatea cuvenită. Cățelul se opreşte nedumerit, se uită puțin în urma dulăului, apoi se întoarce în buruiene unde se aude îndată un ronțăit căznit şi flămând...
"De-abia la cârciuma lui Avram începe să se simtă că satul trăieşte. Pe prispă, doi țărani îngânduraţi oftează rar, cu o sticlă de rachiu la mijloc. Din depărtare pătrund până aici sunete de viori şi 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'păreirrrCȚmprejurimile pustii. E o tăcere înăbuşitoare. Urechea noastră nu percepe nici măcar picurai apei de la Cişmeaua-Mortului. Doar la răstimpuri fâşâie franzele în copaci. Nemişcarea aceasta şi liniştea sunt o intuiție remarcabilă a romancierului: ele sunt ca o pauză, în marele spectacol al lumii, care permite instaurarea unei durate imaginare. înrqmanul realist 1 obiectiv, ce pare a conțijriuaînhijg,„djrecL viața, de la, apogeuldori- cului, astfel de pauze sunt absolut necesare, deşi 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 şi totul ne este familiar deşi avem impresia că am greşit dramul; veneam de la Cârlibaba spre Prislop, dar satul inert, toropit de căldura după-amiezii de vară, este şi nu este Prislop; ne e cunoscut şi 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, totuşi complet diferită. Suntem în puterea unei iluzii. Romancierului realist îi plac rolurile de iluzionist. Un câine picoteşte în drum, un altul se apropie în trap leneş, 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 fierbinfe câteva găini. Casa învățătorului priveşte cercetător prin două ferestre spre inima satului. Pe o frânghie atârnă nişte cămăşi femeieşti iar pe prichiciul pridvorului străjuieşte o ulcică verzuie de lut. Natura fizică,
139
animalele şi lucrurile premerg oamenilor, care întârzie să-şi 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 cârciumă începe să se simtă că satul trăieşte. Aşadar, romancierul îşi ia în stăpânire universul Iară intermediari, zugrăvindu-l meticulos, populându-l de ființe şi de obiecțgJNu se întreabăjcine vede locurile, casele, câinii, găinile şi ulcica de lut. Toate acestea *sunt put* şi simplu acolo, de când lumea: -Ochiul în care se reflectă este la fel de cuprinzător şi de obiectiv ga.ochiul lujjunjngzeu. Secretul obiectivității romancierului (şi al iluziei pe care o întreține) nu e străin de acest mod de a privi lucrurile ficțiunii sale ca şi cum ar exista independent de cel ce le priveşte, absolute şi eterne: pentru autorul lui *Ion,* luiit
eni n-odj£5coperă, 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, şi-a perfecționat tehnicile de sugestie: jurriea M gşțgă£QJ£d^{e} totdeauna. Atât şi nimic mai mult. Cea jaai puternică asemănare GU lumea, reală de aici provine. Un aspect nu îndeajuns relevat este bogăția toponomiei şi a Onomasticii. Locurile şi oamenii ce populează tabloul, există din prima clipă cu numele lor cu tot. în această simultaneitate e ufîa din convențiile centrale ale narațiunii omnisciente. A crea un univers din haoTmsearnfiă a-i da un nume: a-ți introduce cititorul într-un univers deja'existent înseamnă a "recunoaşte" lucrurile.o dată cu numele lor. Drumul spre Pripas înaintează printre nume de

locuri. în romanele lui George Eliot sau Hardy, în eposurile nordice (bine ştiute lui Rebreanu, care aşează, odată, pe norvegianul Johan Bojer lângă Proust), la Bal-zac şi Tolstoi, acţiunea "se rupe" totdeauna dintr-un timp şi 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 şi se continuă după el. Romancierul doric, oarecum facil asemănat Creatorului, îşi ascunde în definitiv ambiţia de a crea o lume în spatele ambiţiei de a o face isă semene, ca două picături de apă, cu lumea reală. Aici este însă ceva mai mult decât spirit de imitaţie. Romanul ţinteşte un *trompe d'oeil,* în 140
care importantă nu este atât impresia că ficţiunea repetă viaţa, cât aceea că viaţa prelungeşte, într-o parte şi în cealaltă, ficţiunea. Cititorului i se inculcă întâi o iluzie: că e de ajuns să întindă inocent mâna ca să atingă reliefurile de pe pânză; apoi este împins să caute imaginile de pe pânză în realitatei, fireşte, rămâne la fel de nedumerit ca eroul lui Malcolm Lowry din *Sub vulcan* dându-şi seama că marea şosea americană se sfârşeşte 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 generaţii de curioşi care au vrut să verifice "la faţa locului" fiecare episod din romane. "Am primit într-o zi reproşul unui moşier - mărturiseşte Rebreanu în legătură cu o scenă din *Răscoala,* în care Grigore Iuga îi arată lui Titu Herdelea «pământurile» - care-mi spunea că am greşit scriind că: din satul Izvora se vede Rociu..." Romancierul doric se poate oricând aştepta la asemenea surprize, căci el este un cartograf urmărind să ne convingă că Joknapatawpha lui este deplin reală: consemnată în atlase şi în istorii. Acesta este în definitiv un element esenţial al pjoeticujajişjejjiruv natural, tridi-
mensional sau, r.n jjjjpjgjvjl'îg. p"fliHian Ţnt secretul romancierului
este de a obţine similaritatea desăvârşită, folosind scara de 11. E vorba însă de a copia tot aşa de puţin cum e vorba de a inventa: pro-
cedeul seamănă mai degrabă cu o treptată descoperire; doar că lucru-rile se descoperă oarecum de la sine. Un drum pustiu, la început, ne Conduce el însuşi în miezulimagioaxuluLAcest drum© o metaforă a romanescului. Să ne amintim că el îndeplineşte un rol dublu: asigură o continuitate firească între lumea "din afară" şi cea "dinăuntru"; şi realizează o convergenţă a acesteia din urmă. Cu alte cuvinte, deschide şi închide o lume. Paradoxul drumului reflectă în fond un paradox al romanului: acela de a se lăsa în voia similarităţii, situându-şi lumea fictivă în marele flux al lumii reale$_T$ şi de a se construi totodată ca un duplicat, relativ autonom, condus de legi proprii. Şi convergent. Altfel spus, romanul e o *imago*..nuflcfiojtoicţură o felie de viaţă, cum
pretindeau zoliştii,. şi un ubstitutk»§kaLjrieţii. Cel mai important lucru este că, datorită acestei structuri logice şi convergente, modelul
"""".....' 141
lumiineagare.xăternat în roman. în procesul structurării imaginare se produce o inversare de semn: în vreme ce.viaţa reală este o desfăşu-rarertsfeşi conţine cauzele şi îşi ignoră scopurile, viaţa fictivă dintr-urî" roman e o desfăşurare, care îşi ignoră cauzele şi îşi conţine scopurile. Această răsturnare e valabilă pentru toate operele umane dotate cu structură; căci structură înseamnă sens prestabilit. însă în realismul doric ea e mai vizibilă decât oriunde.
întâi: în locul unor obiecte şi fiinţe caracterizate de o pură existenţă, avem personaje şi acţiuni caracterizate de o anumită semnificaţie; nu sunt individualităţi, ci tipuri; înainte de a fi prezenţe particulare, ele manifestă înţelesuri generale. Societatejjnorjda, istoria sau ereditatea alcătuiesc, într-un astfel de roman, adevărata cauzalitate: care explică ceea ce personajele sunt sau înfăptuiesc, şi care e transcendentă în raport de existenţa şi de actele personajelor. Romanul tradiţional nu e, din acest punct de vedere, p imagine, ci o interpretare: căci un personaj sau o acţiune sunt efecte, indicii sau simptome; ro-mâfitfl realist e o simptomatologie a realului mai curând decât o oglindă a Iui. Nu spunea Engels că a învăţat de la Balzac mai mult decât de la economiştii sau istoricii timpului? Există un coşmar al cauzalităţii în romanul de acest fel (ca să folosesc o expresie a lui Borges pentru proza fantastică): nimic, nici o frântură de fiinţă, nici un fragment de realitate, nici o singură particulă a universului uman sau obiectual pe care îl inventează realistul nu e relevant în sine însuşi, în libertatea lui deplină şi intrinsecă de a fi, ci numai ca "întrupare" a unei generalităţi extrinseci. Romanul doric ilustrează generalul prin particular, exemplifică lege1TîstofîCăDrrideeâ economică. Nu e romanul individului numit Birotteau, ci al măririi şi prăbuşirii lui: în spatele parfumierului, purtându-i masca, se află Mucenicul cinstei comerciale. Rastignac, Rubempre nu sunt ceea ce sunt, ci ceea ce ilustrează:

provinciali ambiţioşi, în luptă cu Parisul. Iar loevj-aiiui2bsed aţde pământ.
în al doilea rând: transceridentalizând cauzalitatea, romanul ima-nentizează finalitatea. Mâna romancierului e.dirijată de intenţionalitate,.căci el aşează totdeauna sfârşitul înaintea începutului. în loc să sesizeze realitatea ca pe o succesiune sau ca pe o confuzie de evenimente - inexplicabile şi imprevizibile - o priveşte ca pe un proces încheiat - explicabil şi previzibil; universul lui nu e real, ci logic. E un 142
Creator ce porneşte de la cauzele ultime, o divinitate finalistă. Orice realitate, cum spune Camus în *L'honune revolte,* este pentru cei care o trăiesc o curgere nesfârşită ca a apei lui Tantal spre o gură de vărsare necunoscută. Romancierul clasic opreşte cursul de apă al lui Tantal, dându-i o gură de vărsare: el transformă viaţa personajelor sale în destin. Camus atribuie această însuşire tuturor romanelor, nu numai celor dorice, ca şi tuturor personajelor, căci, în concepţia lui, arta realizează forma absolută. Vorbind de personaje, de Kirilov, de Julien Sorel, el spune: "Măsura lor o întrece pe a noastră, fiindcă ei desăvârşesc ceea ce noi nu încheiem niciodată". Şi ajunge la această definiţie: "Ce este în fond romanul dacă nu acel univers în care acţiunea îşi găseşte tiparul, în care cuvintele de la sfârşit sunt spuse, fiinţele încredinţate fiinţelor, în care întreaga viaţă 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 învăţat şi a dorit mai târziu, dacă nu să înlăture, măcar să mascheze finalismul. în aceasta constă schimbarea lui cea mai importantă. Revenind la romanele realiste şi naturaliste, ele sunt desigur mai degrabă imagini ale destinului decât ale vieţii. Naratorul omniscient este divinitatea centrală a unui sistem teocentric. în raport însă cu personajele, seaflă pe o poziţie îndepărtată şi excentrică, în sensul în care centrul vieţii umane nu coincide niciodată cu centrul destinului uman. îşi are sediul în acesta din urmă. Citeşte în cartea destinelor. Eroii lorjmnt predestinaţi. Şi aproape nimic nu există în sine, ci în vederea unui scop ştiut de autor. Semnele predestinării sunt.pretutindeni în jurul eroului, în biografia, în faptele sau în trăsăturile lui. El nu,.a Ubejrianipulat. I se interzic hazardul, accidentalul, excepţia, în fond singularitatea: căci împlinirea destinului îi impune legea, necesitatea, generalitatea şi în fond media. E o victimă a fatalităţii. 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-semne-lor. Fiecărui erou (dar şi cititorului) "i.se. tac. semne". Romanul este această lume răsturnată: cea mai familiară şi cea mai stranie dintre lumi. Absurdă prin inumana ei coerenţă: infernul nu e în definitiv o lume a cauzelor transcendente şi a scopurilor imanente? Bucuria cea mai mare a diavolului nu e de a "zugrăvi", nici de a "inventa", ci de a
143
"construi". El e marele constructor de lagăre concentraţionare. Decât cu Dumnezeu, romancierul epocii dorice seamănă mult mai bine cu diavolul.
In *fâigcMia.* Herdelea dă mâna cu Petre Petre: "Mâna lui Petre era grea şi aspraxa pământul". O strângere de mână care nu e o simplă strângere de mână. Nadina schimbă o privire fugară cu acelaşi. O privire care nu e o simplă privire. în prima pagină a romanului, Ilie Rogojinaru spune: "D-voastră nu cunoaşteţi ţăranul român, dacă vorbiţi aşa". Rebreanu însuşi va socoti această frază "salvatoare", deoarece "pentru mine chinul cel mai mare este prima frază şi primul capitol" *(Cum am scris "Răscoala ").* In fond, fraza lui Rogojinaru trebuia găsită, la început, pentru ca personajul să poată spune, la sfârşit: "Nu vă spuneam eu că ţăranii sunt ticăloşi?... V-aduceţi aminte?" O frază, deci, care nu e o simplă frază. Dificultatea de a începe - prima frază, primul capitol, - este, »la Rebreanu, dificultatea de a sfârşi: 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: "Ieşind pe poartă, Grigore întoarse capul. Bătrânul era în acelaşi loc, ca un stâlp înfipt în pământ..." Nu e o despărţire pur şi simplu: e despărţirea definitivă. în frazele scriitorului răsună mereu o muzică prevestitoare: ştim, din încordarea lor ori din alte indicii, ceea ce va urmajŞtim că mâna aspră ca pământul a lui Petre e un simbol al revoltei celor fără pământ. Ştim cTceîce o priveşte pe Nadina o iubeşte şi o va ucide. Ştim 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 noţiunea din punct de vedere etic, atunci Rebreanu este neîndoielnic un artist obiectiv. Nici unul dintre înaintaşii săi nu a fost capabil de atâta abstragere. La Slavici, există permanent o "voce" a obştei care apreciază evenimentele; identificabilă uneori cu vocea unor personaje, cum ar fi, în *Moara cu noroc,* soacra lui Ghiţă. Agârbiceanu, mai puţin artist, recurge

frecvent la comentariul auctorial (vocea *din off,* cum am numit-o), ca să judece, chiar şi 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 şi 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-şi lăsa personajele şa.e. prezinte singure în acțiune, '"în romanul doric, această obiectivitate este o țintă mai veche a romancierilor. A fost numită şi impersonalitate. Romancierul vrea să creeze impresia că e un observator (atât şi 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 desăvârşire în *Ion.* Dar el continuă să fie prezent cu alte sarcini.)Cea mai importantă ține de "construirea![1] romanului. Am remarcat deja cum primele şi ultimele fraze din *Răscoala* îşi răspund: cum obiectele, gesturile sau cuvintele protagoniştilor 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 desăvârşita obiectivitate a scriitorului. Ele par într-adevăr nişte filmări pe viu. Dar să le privim cu mai multă atenție:
"- Noroc, noroc, Trifoane! strigă Leonte Orbişor din uliță, oprindu-se o clipă, cu sapa de-a umăr. Te-ai apucat de treburi?
- Ce să facem? Pe lângă casă - răspunse Trifon Guju de pe prispă, ciocănind 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 coseşti înainte de-a semăna?
- Apoi dacă trebuie?... De!"

145
!
"Carul cotea pe poarta veşnic 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?... HoooL. Ho!... Iea seama că am să-ți dau bătaie!... HoooL. Ce, nu ți-e bine? Te-ai boierit, ai?... Apoi stai că-ți dau eu!
Ii plezni cu codirişteа biciului peste bot, întâi pe unul, apoi pe celălalt, scrâşnind:
- Să nu fii boier că te-a luat dracul!"
.. Ceea ce răpeşte acestor secvențe obiectivitatea realistă este per- spectiva în care ele sunt narate. înainte de a interesa pe autor ca fapte de viață, bătutul coasei şi lovirea boilor îl interesează ca simptome ale mâniei populare ce se acumulează. Desigur, ştim, într-un roman, nimic nu poate fi cu desăvârşire "inocent". Dar în realismul tradițional (atât doric, cât şi ionic), convenția constă de obicei înascunderea convenției. Iar în scene ca acelea citate sensul se vede numaidecât. Leonte Orbişor se miră că Trifon Guju bate coasa, fiindcă ştie că n-are ce cosi: fulgerător, banala întâmplare e smulsă din firescul curgerii evenimentelor şi prefăcută în metaforă. Cositul promis e o metaforă pentru tăierea bojeriipr. Lovindu-şi boii, Marin Stan are în fața ochilor tot pe boieri. în lucruri îşi face apariția un sens care le dirijează. Această epifanie sui-generis arată că obiectul romanului nu-l mai formează evenimentele obişnuite sau extraordinare din care s-a născut răscoala, ci Răscoala însăşi, Duhul sau Stafia ei. în cel mai neînsemnat amănunt s-a cuibărit necesitatea. închiderea romanului şi 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 şi romanul se confundă cu Tragedia. Şi aici există teleologic Când, la pagina 15 apare Savista, oloaga, şi din gura ei principalele personaje îşi aud rostite numele, cvintetul tragic s-a alcătuit. Hora din primul capitol e o horă a soarte;. Vasile 146
Batiu exclamă: "O fată am şi eu şi nu-mi place fata. pe care-o am". Conflictul e deja schițat. Bătaia

dintre Ion şi George, de la cârciumă, este ca o repetiţie generală în vederea crimei. Moartea lui Moarcăş sau a lui Avrum anunţă sinuciderea Anei. Dar acestea nu sunt purîrsemne premonitorii, ci elemente ale unui ritm esenţial al existenţei. în *Răscoala,* generalitatea fiind numai alegorică, aici ea sugerează o poezie, amară şi frustă, a existenţei. Transcrierea fidelă a vieţii cotidiene nu lipseşte. Trezirea Glanetaşilor în al doilea capitol e atât de minuţios înfăţişată încât autorul reproduce până şi strigătul matinal al cocoşului ("în clipa aceea, în tindă, cocoşul răspunse mai aspru şi mai poruncitor: Cucuriguuu!...") sau replici cu desăvârşire 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 nişte gândaci albi, se trudeau în sforţări vajnice spre a stoarce roadele pământului. Flăcăului îi curgea sudoarea pe obraji, pe piept, pe spate, iar câte un strop de pe frunte i se prelingea prin sprâncene şi, căzând, se frământa în humă, înfrăţind parcă, mai puternic, omul cu lutul. îl dureau picioarele din genunchi, spinarea îi ardea şi braţele îi atârnau ca nişte poveri de plumb."
Să notăm perspectiva "înaltă" din primele rânduri: în ochiul naratorului nu se mai reflectă fiinţe identificabile, ci oamenii ca specie, muncitorii pământului, neindividualizaţi, micşoraţi până la dimensiunile unor gândaci harnici care au împânzit locurile. E o iluzie apoi că perspectiva redevine obişnuită: bărbatul care coseşte aprig nu e Ion, ci prototipul lui, o fiinţă generică, a cărei încleştare cu natura pare efortul unui gigant. Suntem departe de realismul descriptiv din prima parte a capitolului. Omul se înfrăţeşte 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 susţină că "on e un poem epic", cuprinzând "momente din calendarul sempitern al satului, mişcătoare prin calitatea lor elementară". El observa în roman un caracter epopeic. în finalul *Răscoalei:* "Glasurile se amestecau, se confundau, se pierdeau necontenit în zgomotul din ce în ce mai mare al lumii". Şi în *Ion* glasurile se amestecă şi se confundă în zgomotul lumii: "Peste zvârcolirile vieţii, vremea vine nepăsătoare, ştergând toate urmele. Suferinţele, patimile, năzuinţele, mari sau mici, se pierd într-o taină 147
dureros de ne.cuprinsă, ca nişte tremurări plăpânde într-un uragan uriaş." Alberes observa: "Realismul va mai da naştere şi unei epopei, unei noi forme a sensibilităţii...: o formă *pozitivistă* tragediei, în care fatalităţile biologice şi istorice înlocuiesc pe cele ale pasiunii şi ale păcatului ori potrivnicia zeilor". Epopeea înseamnă înainte de orice spirit epic, supradimensionare a personajelor, ce primesc statură "eroică", şi a acţiunii. Nici în cele mai izbutite momente ale *Răscoalei*Viziunea realistă nu atinge măreţia din *Ion.* Personajele seamănă aici cu nişte masive forţe ale naturii, existenţa lor e privită fără realitivism şi fără ironie, cuprinsă într-o temporalitate lentă, ce trece parcă pe deasupra istoriei, înglobând-o în sine. Istoria oamenilor are, în eposurile ţărăneşti, de la Bojer şi Reymont la Steinbeck şi Caldwell, un caracter elementar, dominat de simboluri simple şi fundamentale: erosul, sângele, pământul. Este aşa zicând o istorie naturalizată, întoarsă adică la natură, după ce romanul a încercat să o secularizeze, despărţind-o de mediul aproape sacru în care îşi avea rădăcinile. Eposul e un realism resacralizat: nu lipsind romanul de adevăr sau de cruzime şi nu făcând istoria mai puţin barbară, ci ridicându-se de la violenţă ce exprima doar instinctul indivizilor, cu caracterul lui accidental şi adesea patologic, la una care exprimă instinctul speciei, guvernată de legi, ca însăşi natura. Tragicul e regăsit în deplina lui puritate. O necesitate implacabilă stăpâneşte pe om. A spune că în centrul lui *Ignj* află "problemaLPământului", mecanişpmriogiai aLhipţei pentru pământ este insuficient şi chiar neadevarat. Am atrasatenţia deja în *Utopia cărţii:* în centrt-roinanului se află patima lui Ion, ca formă a instinctului de posesiuneTtoneste victima inocgnjţăji măreaţă a fata-litâţiî"Wo1ogîce." Simţea cTpîacere atât de mare, văzându-şi pământul îneâl-S32§neâ să cadă în genunchi şi să-l îmbrăţişeze": suntem în primele pagini ale romanului şi temajdestinului)răsună deja, ca în simfonia beethoveniană. Această nmfif simpli, colosală, sublimând instinctul pur al posesiunii, stă faţă-n faţă nu cu acel pământ, ca mijloc economic, pe care Tănase Scatiu sau Dinu Păturică îl exploatează ca să se îmbogăţească, ci cu un pământ-stihie primară la fel de viu ca şi omul, având parcă în măruntaiele lui o uriaşă *anima:*
"Sub sărutarea zorilor tot pământul, crestat îfrfnii de frânturi, după toanele şi nevoile atâtor suflete moarte şi vii, părea că respiră şi 148
trăieşte. Porumbiştele, holdele de grâu şi de ovăz, cânepiştele, grădinile, casele, pădurile, toate zumzeau, şuşoteau, fâsăiau, vorbind un glas aspru, înţelegându-se între ele şi bucurându-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare şi roditoare. Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleşindu-l. Se simţea mic şi slab, cât un vierme pe care-l calci în picioare,

sau ca o frunză pe care vântul o vâltoreşte cum îi place. Suspină prelung, umilit şi înfricoşat în faţa uriaşului:
- Cât pământ, Doamne!..."
în încleştarea cu uriaşul, omul însuşi se simte crescând şi luând în stăpânire lumea:
"In acelaşi timp însă iarba tăiată şi udă parcă începea' să i se zvârcolească sub picioare. Un fir îl înţepa în gleznă, din sus de opincă. Brazda culcată îl privea neputincioasă, biruită, umplându-i inima deodată cu o mândrie de stăpân. Şi atunci se văzu crescând din ce în ce mai mare. Vâjâiturile stranii păreau nişte 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 simţea 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 ambiţioasă (un "erou stendhalian, spune E. Lovinescu, în limitele ideaţiei lui obscure şi reduse") sau brutalitatea condamnabilă e la fel de greşit, căci implică un criteriu moral. Ion trăieşte în preistoria moralei, într-un paradis foarte crud, el e aşa zicâtuUbruta ingenuă. Caracteristic la Rebrea-nu e de altfel un anumit senzualism ce exclude idealitatea. Raporturile dintre indivizi sunt la fel de posesive ca şi acelea dintre om şi mediul lui natural. Ion sau Petre Petre "posedă" lumea în sensul că participă la ea prin toate simţurile. Senzualismul acesta cosmic nu e, desigur, acelaşi lucru cu senzualitatea hedonistă din *Jar* de exemplu: acolo e vorba de un simplu ersatz. în *Adam* şi *Eva* senzualismul e fundamentat metafizic. însă romanul rămâne la o tratare rece, clinică, a bestialităţii sau a pasiunii. Incapabil de a concepe idealitatea, romancierul îi falsifică atât sensul (căci avatarurile cuplului originar se reduc la aspiraţia către pura împreunare animalică), cât şi forma, prin acest academism flamand al descrierii. In *Ciuleandra* impresia de patologic

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 potriviţi. Ce se alege în aceste romane din realismul de frescă al scriitorului? Sau poate că noţiunea însăşi se cade rediscutată în cazul lui? Literatura lui cu subiect orăşenesc dovedeşte un sentiment, parţial inconştient, al precarităţii acestei vieţi. Oraşul i se pare probabil un epifenomen, fără tradiţia şi profunzimea satului. Oraşul 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.* Dispreţul inconştient al romancierului, care are în sânge poezia ruralităţii elementare şi sempiterne, faţă de instituţiile superficiale ale oraşului, 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 circumspecţie şi 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 definiţia lui Alberes: "S-ar cuveni poate să numim *naturalism* acea imensă şi crudă viziune ro-manescă universal caracteristică pentru a doua jumătate a secolului XIX: amploarea tabloului, suflul aproape epic al unei istorii ce rămâne pur umană şi sociologică şi mai ales simţul ascuţit biologic, al individului strivit de societate sau zdrobit de istorie, care radiază un stoicism şi o milă lantentă... în această inspiraţie şi în această forţă se reunesc toate marile romane ale unei jumătăţi de secol: precedaţi 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 totuşi, în principiu, antinaturalist), apoi continuatorii lor, Martin du Gard, Martin Andersen Nexo, Sigrid Und-set. Destinul uman e în întregime reintegrat social şi istoric, drama colectivă şi 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 înţeles, naturalismul nu e altceva decât un realism deturnat de la atitudinea şi de la scopurile sale iniţiale. Romanul realist cores-

pundea la origine unei epoci, prima jumătate a secolului XIX, de relativ optimism social, în care romancierul, ca şi burghezul jn plină ascensiune, este un spirit energic, întreprinzător şi neobosit.,' Balzac este el însuşi un Rastignac şi un Vautrin, un Birotteau şi un Hulot. Autorul şi eroii săi au stofa unor cuceritori, care-şi trăiesc soarta, încercând s-o stăpânească. Vitalitatea acestui tip este extraordinară. O regăsim la Păturică, la Scatiu şi la Mara. O generaţie sau două mai târziu, entuziasmul clasei epuizându-se deopotrivă cu forţa ei, burghezia începe să-şi producă eroii dezabuzaţi, sceptici şi fără tonus vital. Marea epocă a scepticismului coincide cu aceea a naturalismului şi 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 cei mai semnificativ. Aproape nu este perșonajîn acest roman care să nu devină p victima". *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 reaUzat'o nici un romancier înainte. Și, rareori, după: există oare la noiromane mai întunecat-tragice decât *Ion?*Există ceva similar episodului în care Va.sile Baciu o schingiuiește în bătăi *l?* • LVw»
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 țeapănă, Joiana își înfundă limba verzuie, apăsat, întâi într-o nară, apoi în cealaltă, și porni să rumege domol, plictisită..."
,tJn *alt* Rebreanu decât în *Ion* găsim în *PădureaspânzmțUac* fiecare din aceste rofnane este un cap de serie în romanul nostru. în această lumină deosebirile 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 știreangul 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 știreangul 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 şi, buimăcit, făcu stânga împrejur dând iarăşi cu ochii de morminte în cimitirul satului... Fu cuprins de o frică sugrumătoare ca în faţa unor stafii.... îşi veni în fire de-abia când auzi paşi. Tresări şi întorcându-se la gropari, le zise cu glasul încă răguşit de nelinişte:
- Daţi zor, băieţi, că vine domn ofiţer... De-acuma trebuie să sosească şi convoiul... Of, baremi de-am scăpa mai repede! Degeaba, asta nu-i treabă de militar!
Ofiţerul se apropia şovăitor. Vântul îi flutura pulpanele mantalei, împingându-l parcă spre o ţintă nedorită. Era mijlociu, ca statură, şi avea puţină barbă care-i dădea o înfăţişare de miliţian sedentar, deşi altfel nu părea de mai mult de treizeci şi cinci de ani. De sub casca de fier lătăreaţă, faţa lui rotundă şi bălaie apărea chinuită din cauza ochilor cafenii, mari şi ieşiţi din orbite care priveau înfrigurați stâlpul spânzurătorii, fără a clipi, cu un nesaţiu bolnăvicios. Gura, cu buzele cărnoase, era strânsă într-un spasm dureros, tremurător. Mâinile îi atârnau ţepene, aproape uitate.
Caporalul îl primi cu un salut milităresc, bătâhdu-şi zgomots călcâiele bocancilor. Ofiţerul se opri la câţiva paşi, răspunse dând din cap uşor. şi mereu cu privirea la ştreang întrebă:
- La ce oră e hotărâtă execuţia?
153
- La patru a fost, trăiţi, domnule căpitan - răspunse caporalul atât de tare că ofiţerui întoarse repede ochii spre dânsul. Dar văd că e opt şi încă n-au sosit...
- Da... Da - murmură căpitanul coborând privirea asupra groparilor care săpau tăcuţi, cu capetele în pământ. Apoi întrebă iar, mai sigur: Şi cine va fi spânzurat? [v]
- Noi nu putem şti, domnule căpitan - zise caporalul cam încurcat. Se aude c-ar fi un domn ofiţer, dar nu putem şti bine...
- Şi pentru ce fel de vină? stărui ofiţerul privindu-l cercetător, aproape mânios. '
Caporalul se zăpăci de tot şi răspunse şovăind, cu un zâmbet de
milă amară:
- De, domnule căpitan... noi de unde să ştim? în război viaţa o-mului e ca floarea, se scutură te miri de ce... Păca'tele-s multe de la Dumnezeu şi oamenii nu iartă...
Căpitanul se uită lung la dânsul, mirat parcă de vorbele lui, şi nu mai întrebă nimic. Ridicând însă ochii şi văzând iar spânzurătoarea se retrase câţiva paşi ca în faţa unui vrăjmaş ameninţător. în aceeaşi clipă, pe cărarea dinspre sat, răsună un glas aspru şi poruncitor:
-Caporal!... Gata, caporal?
- Gata, domnule locotenent! strigă caporalul, întorcându-se cu mâna la cozoroc.
Locotenentul, în ulancă strânsă pe corp şi cu guler de blană sură, venea foarte grăbit, aproape alergând şi vorbind mereu:
- Gata tot, caporal? Convoiul a pornit adineaori şi 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 şi necunoscut care-l privea neliniştit. Locotenentul salută şi înainta până la marginea groapei, izbucnind apoi foarte nervos şi cu vocea zgârietoare:
- Scăunelul, caporal! Unde-i?... Ce te uiţi ca un nerod?... Pe ce vrei tu să se urce condamnatul?... Ce oameni! Atâta nepăsare n-am mai văzut.:. Din pământ să-mi scoţi un scăunel, ai înţeles? Şi în două minute să fii înapoi!... Aide, mişcă, ce mai căşti 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 conştiinţa datoriei...
Vorbind, trecu pe lângă stâlpul de brad, chiar sub ştreangul nemişcat. Examina groapa mormăind ceva, nemulţumit, şi 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 ştreangului, ruşinat şi umilit. Mai stătu acolo, câteva clipe, nehotărât, apoi deodată merse drept în faţa străinului, prezentându-se:
- Locotenent Apostol Bologa...
- Klapka - îl întrerupse căpitanul, cu mâna întinsă. Otto Klapka... Adineaori am sosit, şi tocmai de pe frontul italian... în gară am aflat că aveţi o execuţie şi nici nu-mi dau bine seama cum, iată că am nimerit aici..."
Nu încape îndoială că paragraful iniţial din acest pasaj este un fel de punere în temă şi exprimă nemijlocit pe narator. El este acela care înfăţişează cerul cenuşiu, ca un clopot de sticlă, spânzurătoarea

sfidătoare, pe caporalul "scund şi negricios" care-şi supraveghează oamenii la lucru. Dar, de la alineatul al doilea înainte, perspectiva se schimbă. Acest lucru nu se întâmpla în *Ion* unde ea rămânea, de la un capăt la altul, auctorială. Aici, ceea ce urmează după "caporalul... se uită mereu împrejur" este văzut aproape numai de către personaje, *â tour de râie.* Un indiciu ni-l oferă autorul însuşi când spune, despre cele două cimitire, că se află unul "în dreapta" iar altul "în stânga, la câţiva paşi". Dreapta şi stânga sunt noţiuni relative la un privitor, şi acesta este la început caporalul. Peisajul apare în continuare sumbru, apăsător, pregătind oarecum exclamaţia acestuia: "urâtă ţară...!" Elementele descrierii nu depăşesc în general nivelul de expresie al personajului, cu tot caracterul lor îngrijit literar (vârfurile pomilor "scoteau capetele sfioase şi răsfirate"; şoseaua "însemnată cu o dungă dreaptă"). După ce (într-un pasaj pe care l-am omis) caporalul dădăceşte pe soldaţi, plictisiţi ca şi el de a se fi transformat în gropari, el dă deodată cu ochii de spânzurătoare. Cititorul are ocazia acum s-o vadă el însuşi, altfel decât în primele rânduri unde, în perspectiva naratorului, îi apăruse în termeni generali şi, aş zice, simbolici: şi anume în lumina în care i-ar apărea unui om simplu, cu frica lui Dumnezeu şi pe deasupra

155

superstiţios. Tocmai acum vântul mişcă ştreangul şi pe caporal îl cuprinde "o frică sugrumătoare". îşi vine în fire doar când se pomeneşte lângă el cu un ofiţer necunoscut. E un căpitan, al cărui nume nu ne este comunicat. Spre deosebire de *Ion,* unde numele de oameni şi de locuri nu erau despărţite niciodată de purtătorii lor, aici procedeul constă în a nara ceea ce personajele înseşi văd sau simt. Ofiţerul care se apropie fiind necunoscut privitorului de moment, caporalul, el rămâne necunoscut şi cititorului. Desigur, Rebreanu nu aplică consecvent această regulă. Unele detalii din ţinuta celui ce intră acum în scenă scapă evident judecăţii caporalului, fiind introduse în prezentare de naratorul însuşi în scopul de a anticipa o anumită evoluţie: ofiţerul se apropie "şovăitor", împins de la spate de rafalele de vânt, ca spre "o ţintă nedorită". Aceste detalii se vor justifica ceva mai încolo când personajul însuşi va declara lui Bologa că, aflând de execuţie, s-a pomenit la locul ei fără să-şi dea seama. Ochii "înfrigurați" ca de "un nesaţiu bolnăvicios" al căpitanului şi întreaga lui comportare anunţă în el, conform viziunii teleologice a romanului doric, construit în vederea unei soluţii finale, un personaj dilematic şi indecis. Dând ochii cu spânzurătoarea, are o reacţie defensivă, speriată: "se retrase câţiva paşi ca în faţa unui duşman ameninţător". Toate acestea, ca şi discuţia pe care o are cu caporalul, par a "ascunde" ceva: de fapt, ne pregătesc în vederea conflictului. în acelaşi moment, îşi face apariţia un al treilea personaj, care e văzut, la rândul lui, de căpitan. Este un tânăr locotenent care vine "foarte grăbit, aproape alergând şi vorbind mereu". Atitudinea exprimă hotărâre şi interes pentru ce se întâmplă; ea contrastează vădit cu a căpitanului. Excesul de zel al locotenentului nu se mărgineşte 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 şi, ah, să încerce cu mâna lui rezistenţa ştreangului. Semnificaţia cuvintelor şi gesturilor lui e decis situată în funcţie de privitor şi, de exemplu, deşi nu încape nici o îndoială în privinţa motivului care-l face să tragă de ştreang, ni se spune că locotenentul apucă funia de *"parcăm* fi vrut s-o încerce dacă-i destul de solidă". Acest *parcă* indica o incertitudine pe care n-o putem pune pe seama unui narator omniscient. Sub privirea "speriată" a căpitanului, noul sosit dă drumul ştreangului "ruşinat şi 156

umilit", şi apoi se îndreaptă "nehotărât" spre martorul entuziasmului său penibil, ca să se prezinte. Asistăm la muierea acestui entuziasm datorită felului cum e apreciat, şi 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 interiorizarej.jdziuniL- In *Ion,* obiectivitatea ţinea de o perfectă exterioritate (sau, de ce nu, extrateritorialitate) a naratorului; aici, din contra, impresia de obiectiv (căci o avem într-o măsură cel puţin egală) ţine de felul cum orizonturile subiective ale personajelor se intersectează, producând viziunea fără ajutorul autorului. E un alt tip de obiectivitate, obţinut nu prin hipertrofia perspectivei auctoriale, capabilă a se face ins'esizabilă prin maximă extindere, ca în *Ion,* ci, dimpotrivă, prin reducerea ei până aproape de zero şi înlocuirea cu ceea ce personajele înseşi pot vedea şi înţeiege în limitele câmpului lor de observaţie. Această efasare a povestitorului permite uneori să existe, despre aceeaşi realitate, mai multe punctd de vedere Spâazurji- ioarea apare de patru ori şi de fiecare dată mediată de o alta viziune: aceea simbolică a naratorului; superstiţioasă, a micului caporal; alarmantă, încărcată de amintiri, a căpitanului Klapka;

Jn fine, neutră, funcţională, 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 părţi, dar continuă a funcţiona ca un factor de coerenţă. 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-diferenţiale asupra evenimentelor, ce sunt însă mereu controlate şi integrate unei viziuni supraindividuale. Stilistic, elementul frapant îl constituie nu- mărul mare de verbe şi 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 spânzuraţilor,* el trebuie să fie *văzut.* Nu există în *Ion* decât o
157
flă
singurayjsijj
sîuni câte apariţii. Ca într-un sistem de oglinzi, lucrurile se reflectă TInele in altele. înainte de a şti ceva despre Klapka, îi vedem (împreună cu caporalul) ochii înfriguraţi; înainte de a ne orienta la faţa locului, caporalul e cel ce se uită cercetător şi plin de dispreţ; înainte de a şti cine e şi cum îl cheamă, îl' vedem pe Bologa din perspectiva lui Klapka. în *Ion,* între narator şi lumea naraţiunii nu existau intermediari; în *Pădurea spânzuraţilor,* există nenumăraţi intermediari, *ambasadori* acreditaţi 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 reacţiile 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:* şi anume acela în care, sub privirea lui Klapka, se sinîţeTruslTruşmat şi umilit". Motivul ochilor joacă un mare rol şi în continuare. Câteva pagini mai d"eparte, ascultând vocea pretorului care citeşte sentinţa. "Apostol Bologa se făcuse roşu de luare aminte şi privirea i se lipise de faţa condamnatului". Pasajul urmează aşa: "O mirare neînţeleasă îi clocotea în creieri căci în vreme ce pretorul înşira crimele şi hârtia îi tremura între degete, obrajii sublocotenentului de sub ştreang se umplură de viaţă, 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 înfricoşa şi îl întărâtă. Mai pe urmă însă simţi limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă. încercă sa întoarne capul şi să se uite aiurea, dar ochii omului osândit parcă îl fascinaseră cu privirea lor disprețuitoare de moarte şi înfrumuseţată de o dragoste uriaşă." Plecând spre casă, împreună cu Klapka, Bologa e într-o stare de nelinişte 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 şoc neaşteptat. Ajungând acasă, se întinde pe pat şi închide ochii, sperând să se poată odihni. "Dar îndată gândurile se 158

năpustiră asupra lui, din toate ascunzişurile creierului, ca nişte 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 Curţii Marţiale, Bologa a votat fără ezitare pentru condamnarea lui Svoboda; a luat parte la execuţie, amestecându-se în detaliile tehnice, deşi nu-i incumba nici o răspundere directă pentru buna ei desfăşurare; a avut o scurtă convorbire cu Klapka, aflat pe o poziţie opusă în ce priveşte legitimitatea judecării şi executării lui Svoboda"("O, Doamne... dovezile... când e vorba de o viaţă 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 declanşator "ăl procesului de coniintjkcăci ceea ce urmează este evident un astfel de proces, sub forma, deocamdată, a unei retrospective: Bologa îşi trece în revistă viaţa. Aici ne atrage atenţia un al doilea aspect: retrospectiva urmează în linie dreaptă cronologia evenimentelor biografice. Acest fel sistematic de a proceda îl cunoaştem din *Ion,* cu deosebirea că acolo retrospectivele erau introduse doar din raţiuni de subiect şi aproape deloc exploatate ca evenimente de conştiinţă. 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..." şi aşa mai departe. Ca să înţelegem pofta cu care Ion priveşte la anumite ogoare, în capitolul al doilea, când merge la coasă, naratorul ne face istoria familiei Glanetaşu şi a zestrei Zenobiei, a livezii de douăsprezece care, ciopârţită cu timpul de lenea şi beţiile bărbatului, în *Pădurea spânzuraţilor,* "biografia" lui Bologa apare ca un eveniment de conştiinţă, 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 aştepta la Cluj condamnarea. Până să se întoarcă Bologa din temniţă, copilul a deschis ochii asupra lumii, îmbrăţişat de o dragoste maternă idolatră etc." Nu poate fi vorba aici de psihologism,

câtă vreme nu personajul însuşi îşi desfăşoară mental propriul trecut, cum ne-am fi aşteptat, şi cum se va întâmpla în romanul ionic, ci, autorul, şi încă într-o ordine cronologică. în locul unei rememorări, din unghiul subiectiv al lui Bologa, avem o reconstituire "obiectivă". Ceea ce ni se poate părea curios este că autorul regăseşte această perspectivă unică şi nediferenţiată tocmai când zugrăveşte interioritatea personajului, după ce a ştiut să exploateze varietatea psihologică a unghiurilor de vedere când a zugrăvit împrejurări exterioare. în realitate, în *Pădurea spânzuraţilor*este un amestec de procedee vechi şi noi. Retrospectiva se încheie cu aceste fraze: "Pe urmă a fost la Curtea Marţială care a judecat pe Svoboda... Pe urmă a venit spânzurâtoarea şi ochii condamnatului... şi doina ordonanţei, sub fereastră, care nu mai *încetează deloc,* ca o mustrare". Singurele elemente "psihologice" din aceste fraze sunt punctele de suspensie, care indică un anumit ritm, special, al gândirii; ca şi, poate, prezentul ultimului verb, menit a actualiza lunga retrospectivă, legând-o de clipa de faţă a naraţiunii. Ele sunt curmate de cuvintele ordonanţei: "- Dom' locotenent, e târziu, vremea cinei... Apostol Bologa deschide ochii, zăpăcit". Aici remarcăm o inconsecvenţă. Modul înlănţuirii amintirilor, rezumativ şi nepsihologic, nu permite interpretarea lor ca un vis sau ca un coşmar. Naratorul însuşi le-a relatat detaşat, pe un ton de informare. Iată însă că acum personajul se comportă ca şi cum ar fi fost trezit din somn: "- Ce-i Petre? Am dormit? întrebă locotenentul, sărind în picioare şi uitându-se repede la ceasul brăţară". Acesta e chiar punctul de întretăiere a celor două maniere: una veche, constând în povestirea la persoana a treia, ordonat şi cronologic, de către un narator din afară, a amintirilor; şi alta modernă, care urmăreşte să creeze impresia că ele au fost situate în perspectiva personajului însuşi, deci psihologizate. Indecizia lui Re-breanu arata că romanul nostru nu asimilase noua tehnică.
Şi în *Ciuleandra* întâlnim ambele procedee: de pildă, în scena în care bătrânul Faranga, imediat după crimă, se plimbă agitat prin cameră, şi naratorul găseşte nimerit să relateze obiectiv biografia familiei; în schimb, într-un alt capitol, aflat la sanatoriu, Puiu Faranga priveşte pe fereastră, absent, la ninsoarea de afară şi se vede deodată (în imaginaţie) într-o altă cameră, de hotel, cu o femeie pe genunchi. în aceasta din urmă, sunt de fapt două inovaţii: declanşatorul e o împre-l60

L

jurare banală, obişnuită: ninsoarea; iar conţinutul conştiinţei e surprins într-un punct întâmplător, ce nu se leagă cu nimic din anterioritatea sau din posterioritatea imediată. Metoda, teoretizată de Proust şi 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 şi prea decis (fiindcă nu reflectă totdeauna o subiectivitate implicată), aparţinând perspectivei detaşate a unui narator impersonal; pe de alta, o conştiinţă 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 şi metaforic al "analizei" psihologice în *Pădurea spânzuraţilor ca.* şi în *Ciuleandra:* "îl însufleţea o poftă mare să îmbrăţişeze lumea întreagă" sau "liniştea şi misterele cerului şi pământului se întâlneau şi fâlfâiau în inima lui şi-i picurau rouă bucuriei eterne" sau, în fine: "milioane de gânduri îi plouau în minte şi se ciocneau în zgomote surde". Recunoaştem aici de îndată un limbaj preocupat să sugereze aspectul revelatoriu al faptelor de conştiinţă. Numai că acest stil al revelaţiei este eludant, ca şi cum, în loc să umple sufletul, revelaţia l-ar goli de toate mărunţişurile ce-i formează în definitiv conţinutul. E o conştiinţă epurată, redusă la ceea ce scriitorul consideră esenţial şi simbolic; împrejurare care explică metaforismul analizei. însă, chiar dacă Rebreanu acordă atenţie numai unor astfel de momente cruciale, cum vom vedea mai

încolo, faptul că el menține perspectiva din unghiul unui narator exterior, o face în acelaşi timp nefiresc de precisă şi de literară. După ce a strâns-o de gât pe Mădălina, Puiu Faranga îşi vede chipul în oglindă: "un tânăr cu părul negru, puțin vâlvoi, cu figura rasă, fină, ovală şi răvăşită, cu ochii rătăciți, îmbrăcat în frac, dar cu manşetele ieşite din mâneci, cu plastronul frământat şi 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 coşmar: "Se uită împrejur năucit. Făcea sforțări să se orienteze. Razele becurilor, gălbui şi filtrate, îl dureau, *ca şi când ar fi intrat repede, după un întuneric mare, într-o lumină orbitoare.* Toate lucrurile i se înfățişau cu reliefuri neobişnuite. Lângă sofa, blana de urs alb se zbârlise, iar capul cu *ochii*

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

La fel de caracteristică pentru el rămâne şi 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 înfricoşetoare... întrebarea îi aprinse în suflet o flacără albă în jurul căreia se înşiruiră gândurile vieții lui". Există o anumită bruschețe a revelației, care țâşneşte, explodează, irumpe în conştiință ("în sfârşit, brusc, fără nici o trecere, apăru iarăşi gândul roşu..." sau: 'li trecu prin creieri fulgerător..." sau: "gândul acesta îi țâşni în ochi ca o strălucire de ură"). O dată produsă şi alimentată metodic de desfăşurarea procesului interior, revelația întrerupe o anumită rutină a gândurilor şi a gesturilor ca să instaureze o epocă de criză. Căci evenimentul provocator nu e doar capital în existența personajului, ci şi crucial: personajul va fi deşirat intim de revelație şi va tinde să-şi modifice comportamentul: 162

.

toți eroii vremii, de la Bologa la Radu Comşa, trăiesc aceste revelații. Putem conchide acum că romanul psihologic al epocii dorice este unul al evenimentelor critice şi al reflectării lor într-o conştiință pe care o traumatizează: impactul îl constituie totdeauna o revelație; iar consecința e de obicei o modificare radicală a felului de a concepe existența şi 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 şi 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 şi el viața personajelor la o suită de indicații pentru criza sufletească pe care urmează s-o trăiască, devine şi el o simptomatologie, în care nu mai rămâne loc pentru întâmplător sau nesemnificativ. 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 înfățişează 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 şi într-unui de respect față de valorile naționale, de un tată ce fusese întemnițat ca memorandist, Bologa îşi pierde subit credința la moartea tatălui şi, într-o scurtă perioadă petrecută ca student la Budapesta,

îşi făureşte o concepţie de viaţă nouă bazată pe ideea datoriei faţă de stat ("Daţi-mi un stat mai bun şi mă închin. Altfel însă vom cădea în anarhie, domnule Domşa! în viaţă trebuie să contăm pe realităţi, nu pe dorinţi!"). Acest, cum să zic, bun-simţ realist nu-l împiedică să plece pe front doar spre a face plăcere logodnicei lui, o gâsculiţă excitată de uniforme şi de slogane eroice. întreaga lui existenţă constă în acte nu tocmai gândite, care-l aruncă în mari încurcături, şi din care iese cu preţul altor pripeli. Personajul însuşi numeşte aceste noduri ale biografiei sale schimbări ale concepţiei de viaţă, el fiind un maniac al concepţiei de viaţă, un ins care nu poate trăi fără a avea una. Iese dîh-tr-o criză spre a intra în alta: regimul lui sufletesc e unul excepţional. La Rebreanu acest fel de erou e determinat de modelul analizei pe care
163

l-am relevat. I se întâmplă mereu ca "uitându-se în urmă" să constate "că toată viaţa i-a fost goală..." După fiecare criză, iese "primenit". Nu-şi dă totdeauna seama de la început ce se întâmplă cu el. Revenit la popotă, după execuţia cehului: "avea impresia că se află pe marginea unei prăpăstii şi nu cutează să se uite în adâncimea care totuşi îl ispiteşte din ce în ce mai stăruitor". în aceeaşi dimineaţă, condamnând pe Svoboda, nu avusese nici o tresărire. Acum e sensibil şi susceptibil la orice se referă la cel executat. A avut revelaţia greşelii: şi ea îşi dă roadele foarte curând. Bologa se pomeneşte (literalmente: acesta e termenul) transformat sufleteşte, îşi îmbrăţişează ordonanţa zicându-i "fratele meu" şi "se bucura că primenirea sufletească, ori cum îi zicea, îi încălzea inima". în fine: "O poftă de viaţă vajnică îi clocotea în piept". Dar tocmai acum (dovadă că spaţiul dintre evenimentele-revelaţii e redus la minimum în *Pădurea spânzuraţilor),* când sentimentul că e român i se reaprinde în suflet, Bologa 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 gândeşte să dezerteze, dar, rănit grav, trebuie să amâne. Trecut provizoriu la coloana de muniţii, se îndrăgosteşte de unguroaica Ilona: *coup de foun-dre!* Şi iubirea e o revelaţie. Plecat în concediu, acasă, rupe logodna cu Marta, tot ca urmare a unei revelaţii şi a unei scurte crize: "Uite ce simplu şi cum nu mi-a venit în minte!", exclamă el când găseşte soluţia, în cele treizeci de zile ale concediului, îşi redescoperă credinţa în Dumnezeu şi furiosul, revoltatul Bologa devine peste noapte un iubitor de oameni, ca Cervenco. Urmarea e cunoscută: abia cununat cu Ilona, e convocat ca membru al Curţii Marţiale ca să judece pe nişte români dezertori. încearcă să fugă, e prins şi executat. în toată această parte finală a cărţii - simetrică faţă de început - Bologa trăieşte într-o stare de beatitudine bizată. Se observă lesne că structura romanului constă mtr-orepetare.jLjriunghiului: eveniment-revelaţie," criză, soluţie. Nu există în *Pădurea spânzuraţilor decâi* acest conflict fără armistiţiu.

Toate aceste constatări ne duc la concluzia că, roman al conştiinţei; *Pădurea spânzuraţilor* nu este numaidecât şi unul psihologic. Interiorizarea viziunii este un element esenţial, dar nu singurul hotărâtor; iar caracterul ieşit din comun al evenimentelor de conştiinţă (Bologa e 164
un suflet patetic şi un iluzionat perpetuu, Puiu Faranga un nevropat, eroina din *Amândoi* e o dementă) prilejuieşte de obicei autorului anchetarea unor "cazuri" în care psihologia este doar un pretext pentru o morală. Cel puţin într-o privinţă a existat acord asupra *Ciuleandrei:* şi anume că interesul romanului nu provine din prima lui parte, unde este descrisă încercarea de simulare a nebuniei, ci din a doua, unde personajul înnebuneşte cu adevărat; dar aici nu e atât un proces psihologic, cât unul moral-spiritual. Notabilă în micul roman e tocmai înfăţişarea conştientizării 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 forţată apropierea de Meursault pe care am făcut-o. cândva: dar nu rămâne mai puţin adevărat că, la eroul lui Camus ca şi 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 americain,* este de a utiliza, spre a traduce o concepţie foarte modernă despre om şi lume, o subtilă dis-, tonare între descrierea obiectivă de întâmplări şi o naraţiune la persoana întâi, care, mai ales în tradiţia franceză, era socotită introspectivă; "Camus veut noîis 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 însăşi a *Pădurii spânzuraţilor?Nici* chiar întâii comentatori ai *':* romanului, preocupaţi de latura psihologică, de obsesie, de inconştientul insondabil, nu au scăpat din vedere aspectul moral, începând cu I N. Iorga, cu

modul lui brutal de a rezuma lucrurile ("tragedia ostaşului I român sub steag duşman") şi sfârşind cu G. Călinescu, care vorbeşte, e *W.* drept, de "roman psihologic", dar îl consideră "monografia unei incertitudini chinuitoare" de esenţă morală. în timpul din urmă, deplasa-f rea de accent e vizibilă. Cel mai clar s-a exprimat în această privinţă ' Al. Protopopescu în *Romanul psihologic românesc:* "Personaj de ma- nevră morală şi 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 şi iubirea. "Cum toate cele trei

elemente ale cauzalităţii exterioare, ele înseşi intrate în conflict prin război, sunt de factură socială, gestul esenţial al personajului stă în eroismul cu care îşi pune interiorul sufletesc la dispoziţia cetăţeanului." Adevăratul subconştient al lui Bologa, conchide criticul, e un "sub-conştient-satelit", exterior, simbolizat de Gross, Klapka şi Cervenco, personaje ce au rolul de a defini, ca nişte "voci" ale eroului, pe Bologa. Aici sunt multe observaţii profunde, în sensul propriei mele demonstraţii, dar şi câteva pe care va trebui să le discutăm.

Să convenim deocamdată că, moral şi nu psihologic, *Pădurea spânzuraţilor* studiază stările sufleteşti în generalitatea lor, ca pe nişte "extrase sau concentrate, în loc să le urmărească în concretul lor, reproducându-le durata lăuntrică. Aceasta fiind şi deosebirea dintre Benjamin Constant şi Virginia Woolf, adică dintre aşa-numitul roman de analiză şi romanul realist psihologic, este cu adevărat *Pădurea spânzuraţilor* un roman de analiză? Paginile propriu vorbind analitice sunt puţine în el, ceea ce precumpăneşte fiind înfăţişarea obiectivă a conştiinţei din perspectiva şi în limbajul naratorului; iar conştiinţa însăşi e mai curând etică şi generală decât psihologică. Acest roman al conştiinţei este unul al revelaţiilor succesive şi al momentelor excepţionale. Se deosebeşte atât de analiza pasiunilor (ca exemplificare a "legii" sufleteşti) din *Adolphe* sau din *Afinităţi elective,* cât şi de analiza mai nouă a unei conştiinţe total psihologizate, specifică romanului introspectiv de tip proustian, pe care la noi îl va ilustra, de exemplu, Ibrăi-leanu în *Adela.* Şi nu cunoaşte nici tehnicile fluxului interior, unde psihologia este trăită parcă nemijlocit, reflectată în impresii multiple, ca la Virginia Woolf sau Joyce. *Pădurea spânzuraţilor rămâne,* în sfârşit, legat de observaţie, şi prin caracterul social al motivaţiilor: psihologia ilustrează în el tipul uman social, la fel cum, în *Afinităţi elective,* ea ilustrează legea sufletească universală.

în ce constă în definitivnflictul din romanul lui Rebreanu? Este, pe scurt,ji£ela dintre nevoia de opţiune personală şi neputinţa de a rezista unor imperative exterioare conştiinţei. în alte cuvinte, majoritatea criticilor au spus acelaşi lucru. Cel mai clar, L. Raicu *(Liviu Rebreanu):* drama "rezultă din tensiunea opoziţiei conştiinţei umane faţă de imperativul *datoriei* exterioare conştiinţei". Ceea ce nu s-a remarcat îndeajuns este caJ3o..k)ga este un iluzionat aproape permanent, 166

incapabil a discerne între propriile dorinţe şi dorinţele străine. Crizele lui se rigtnrpaŢăjjpgŢrţppririî aştpj jnjWij Copil fiind, crede într-o

zi a avea revelaţia credinţei. "Apoi, tocmai în clipa când se închina, la încheierea rugăciunii, se deschise deodată cerul şi, într-o depărtare nesfârşită şi totuşi atât de aproape ca şi cum ar fi fost chiar în sufletul lui, apăru o perdea de nouraşi albi în mijlocul cărora strălucea faţa lui Dumnezeu..." în realitate, extazul se dovedeşte doar urmarea presiunilor exercitate asupra sufletului lui fraged de către bigotismul matern, bine întreţinut la rândul său de influenţa protopopului Grozea. La moartea tatălui, Apostol îşi pierde credinţa tot atât de fulgerător cum o dobândise: şi nu atât din cauza durerii sau şocului, cât pentru că îşi dă seama de automistificarea a cărei victimă fusese. Se simte manipulat şi se răzvrăteşte. Acest comportament îlvom regăsi, neschimbat, a-proape de fiecare dată la Bologa. La Budapesta, unde e un timp student, se convinge că datoria faţă de stat este prima obligaţie a cetăţeanului: "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 forţă constructivă..." Când se decide să plece pe front, crede că o face din iubire pentru Marta. Se înşeală: în fond n-o iubeşte pe Marta; ceea ce-l mână din spate nu e sentimentul dragostei, ci dorinţa de a-şi verifica concepţia datoriei pe care tocmai o dobândise. Esenţială este deci confirmarea atitudinii etice, nicidecum sentimentul. Criza următoare survine atunci când Bologa nu găseşte mijlocul de a împăca teza datoriei faţă de statul multinaţional, în a cărui armată lupta, cu spiritul naţional, al românului. Totul e prăbuşeşte prin revelaţia pe care o dobândeşte personajul că nici această "concepţie de viaţă" n-a izvorât dintr-o liberă alegere, ci i-a fost impusă de împrejurări. Ofiţerul cu pieptul plin de decoraţii descoperă că eroismul lui nu răspundea unei convingeri intime, ci că îi fusese inculcat de educaţia

budapestană. Este mereu aceeaşi incapacitate de a sesiza care sunt adevăratele nevoi ale sufletului ori ale minţii sale şi a le deosebi de presiunile conjuncturii ori de ale unei datorii ce nu-şi află rădăcinile în conştiinţa proprie, ci în prejudecata colectivă. Problema ar fi pentru Bologa de a trăi autentic: ceea ce se pare că-i este cu desăvârşire interzis. în crizele lui, Bologa are de fiecare dată revelaţia unui fals profund care i-a fundat existenţa: se
167

aruncă atunci într-o altă soluţie de viaţă, care i se pare momentan adevărată, dar care se dovedeşte ulterior la fel de falsă. După ce, întors de pe front, urmăreşte cu furie pe toţi renegaţii, ca Pălăgieşu, şi rupe chiar logodna cu Marta fiindcă o surprinde vorbind ungureşte (din nou se înşeală asupra motivului real, care e în fond iubirea lui pentru Ilona), are brusc revelaţia că numai iubirea de Dumnezeu reprezintă o salvare: "Sufletul are nevoie de merinde veşnică, îşi zise Apostol... Dar merindea aceasta în zadar o cauţi pe afară, în lumea simţurilor. Numai inima poate s-o găsească, fie în vreo taină a ei, fie în vreo lume nouă, mai presus de vederea ochilor şi de auzul urechilor". în aceste fraze se sintetizează foarte clar atât nevoia simţită de Bologa ca viaţa să-i fie rânduită de convingeri intime, nu de valori ce i se impun din afară, cât şi nesiguranţa cu care el continuă a căuta temeiul acestor convingeri mereu în altă parte decât se află de fapt. Redescoperă pe Dumnezu: dar imensa iubire de oameni care îl cuprinde nu-l ajută să-şi rezolve dilemele practice şi sfârşeşte în ştreang. Ceea ce se petrece cu el, în ultimele pagini ale romanului, seamănă cu un acces de somnambulism. Bologa nu mai trăieşte cu picioarele pe pământ. Se duce direct în braţele lui Varga, care-l prevenise că-l va deferi Curţii Marţiale. Refuză ajutorul lui Klapka. Pare a fi mânat de o pornire sinucigaşă, perfect contradictorie cu iubirea pentru Ilona care, afirmă el, îi umple sufletul. Din nou - şi acum, fatal - Bologa confundă o voce din afară cu una interioară, se automistifică. Observăm că sunt în definitv trei imperative care strivesc mereu. în Bologa libertatea de opţiune sau, mai bine, care se înfăţişează conştiinţei neclare a eroului ca fiind propriile lui convingeri: sentimejjtul datoriei faţă de stat, ideea HmţaIîâIDiîmTi7;efi Stiil 'tiearnui ş religia alcătuiesc
i Bl
tot timjjuljuainoL-fepresiv. Bologa are orgoliul individualităţii şi caută —Tfîfacord cu aceste instanţe supraindividuale, nu pe calea obedienţei oarbe, ci pe aceea a conştiinţei lucide. Le acceptă convins de fiecare dată că sufletul său i-o cere; descoperă, fără întârziere, că a fost manipulat.
Ca roman al conştiinţei morale, *Pădurea spânzuraţilor* analizează acest conflict, pe care l-am întâlnit, în forme deosebite, şi în *Mara* şi în *Ion.* în romanul lui Slavici, nu devenise tragic, fiindcă raportul dintre individ şi colectivitate se mai afla într-un stadiu neantagonic. în *Ion,* 168
colectivitatea se încarnează în toate acele forţe ostile ce ameninţă să-l strivească pe eroul central: preotul care-l "probozeşte", judecătorii care-l condamnă, învăţătorul care-i vrea binele dar îl împinge la rău, bogătanii satului, ca Vasile Baciu, care-l disprețuiesc. însă romanul pare a sugera că vina, dacă există una, trebuie căutată în Ion, potenţial un factor de dezordine socială, mai curând decât în forţele care-l apasă; în acest fel, represiunea este, dacă nu justificată, măcar explicată. Socialul îşi menţine pozitivitatea. Insubordonarea şi moartea lui Ion par "accidentale".
Viaţa îşi continuă drumul. Apele nu ies din matcă. Problemei sociale din *Mara* îi corespundea o retorică similară: naratorul colabora cu personajele sale în acelaşi fel în care obştea târgului colabora cu membrii ei. Acordul supraindividualităţii cu individualitatea, în planul viziunii sociale, se traducea printr-o formulă romanescă ea însăşi neopresivă, prin intermediul căreia autorul îngăduie uneori personajelor să se exprime nemijlocit; sau împrumută el însuşi, ironic, punctul lor de vedere. Totul se rezolvă *a l'amiable,* între Mara şi copiii ei, între
• Hubăr şi Naţl, între colectivitate şi tinerii provizoriu răzvrătiţi. Totul se iartă, căci, eroarea o dată eliminată, supraindividualitatea îşi păstrează capacitatea integratoare. în *Ion,* acea obiectivitate (sau impersonalitate) absolută, pe care am examinat-o, e o formă de dominaţie şi de oprimare ce nu mai îngăduie contestaţie. Naratorul nu poate fi con-
, testat, căci e transcendent. El singur stabileşte vinovăţia şi pedeapsa. Ion se afla înaintea unui misterios tribunal unde vocea lui nu e ascultată. Interiorizarea viziunii în *Pădurea spânzuraţilor* trebuie interpretată ca o fisurare a acestei autorităţi de esenţă divină. Supraindividualitatea, aşa de omogenă în *Ion,* se dovedeşte relativă şi contestabilă. Tribunalul care-l judecă pe Bologa nemaifiind transcendent, personajul are drept de apel. Şi chiar dacă pierde în ultimă instanţă, a devenit
- limpede că nu el e vinovatul, ci coaliţia de forţe care i se opune. în *Ion* supraindividualitatea nu putea

fi, măcar, trasă la răspundere; aici ea apare, cum şi este de fapt, represivă şi vinovată de tragedia individului. Naratorul autocrat se estompează în faţa personajelor, fără a dispărea: liberalismul lui e parţial demagogic, fiindcă continuă în fond a ţine strâns toate firele. Resimţirea, astăzi, ca artificială, a formulei romanului psihologic din tipul doric este urmarea acestei jumătăţi de
169
măsură: personajelor li se îngăduie să se exprime, însă în limitele celui mai strict control; ele au un punct de vedere asupra realităţii, care nu e fundamentat încă şi de o viaţă sufletească pe deplin autonoma. Acest ultim pas Rebreanu nu-l Va face niciodată. Se retrage din scena înainte de a-i înţelege necesitatea; actorul clasic şi-a epuizat disponibilităţile; pentru noul rol e nevoie de noi actori.

O FEMEIE ÎN ŢARA BARBA ŢILOR

,

Lenta şi întunecata epopee naturalistă a lui Rebreanu rămâne fără ecou imediat în proza noastră. Trebuie să aşteptăm să treacă treizeci de ani pentru ca *Desculţ* să reînnoade cu adevărat firul. Iar dacă procedeele romanului obiectiv psihologic de felul *Pădurii spânzuraţilor* fac de îndată carieră (şi le întâlnim până azi), romanul însuşi nu va mai zugrăvi suflete atât de convulsionate şi de mistice caBologa. Contrar opiniei curente, influenţa lui Rebreanu fiind una de prestigiu, de reconfortare a vocaţiei pentru roman, ea nu este, în deceniile care urmează apariţiei lui *Ion,* şi 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 Ia un punct, similare cu vârstele romanului naţional din prima jumătate a acestui secol. înainte de întâiul război, romanele tânărului Sadoveanu sunt romantice, sentimentale şi ideologice, ca ale lui Alexandru Vlahuţă, Traian Deme-trescu şi ale sămănătorişţilor. îndată după aceea, Sadoveanu se lasă atras de realismul căruia Ibrăileanu şi ulterior G. Călinescu îi vor spune balzacianism, şi 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 şi 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 dresez inventare: de la *întunecare* la *Voica,* exemplele sunt îndeobşte cunoscute. Dar prin *Creanga de aur, Ostrovul lupilor* şi *Divanul persian,* cărţi 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 cărţi. (O parte din observaţii le reiau, inevitabil, pe cele din *Utopia cărţii.)* Din momentul antebelic nici o operă nu se înalţă ca valoare spre a o putea analiza aici, cum vom face, pentru celelalte, cu *Baltagului Creanga de aur.* Tânărul de nici treizeci de ani citeşte, de exemplu, *Madame Bovary,* roman de mare succes la noi în jurul lui 1900, oferindu-ne câteva "variante" autohtone. Şi ce reţine din el? Oroarea de platitudine de care suferă, ca de o boală, romanţioasa eroină. Dar lasă la o parte tot ce face complexitatea realismului lui Flaubert, ignorând capacitatea acestuia de a-şi învinge idiosincrasiile. DeYQjiăJjnjjcJiimb Faguet spunea despre Flaubert că îmbină în sine pe romanticul dezguştaţde.realitatea bur-gheză şi 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 însăşi decât pe Flaubert. Şi lucrează în orice caz prea mult cu inima. Ideologia romanului nostru de la 1900 e pur sentimentală. Critică civilizaţia burgheză înainte de a fi cu adevărat o civilizaţie burgheză şi recomandă evadarea din infernul oraşului înainte ca oraşul să fie cu adevărat de nelocuit. Burghezii lui sunt încă nişte oameni simpli, cu tabieturi şi respect al bunei-cuviinţe, iar oraşul, un târg anost. "Bătrânii, în târguşorul acela liniştit al Vaşcanilor, duceau o viaţă foarte paşnică." Aşa începe *Floare ofilită.* Capitala însăşi zugrăvită în *însemnările lui Neculai Manea* conţine aceiaşi amestec de sat şi oraş. Antipatia scriitorului provine din înaintarea civilizaţiei orăşeneşti, socotită fără rădăcini. Neculai Manea e fiu de ţărani săraci, care a răzbătut prin învăţătură la oraş, fără să fie cu asta mai fericit. Din contra, oraşul i-a adus numai nefericire. "Cercând să desluşesc bine din ce a izvorât nenorocirea mea - mărturiseşte el - mă gândesc că pricina n-a fost alta decât noutatea vieţii în care intram." Vina 172

cade, deci, asupra oraşului, care e o Sodoma. Manea are, ca şi Dan al lui Vlahuţă 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 priveşte, e sigur că suferinţa vine din ambiţie înşelată, 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 erojnejesadoygniene sunt bolnave denosţalgie. Toate detestă meschinăria oraşului provincial: numai că Emma visează un altul, mai mare, Rouenul sau, de ce nu, Parisul, pe când Măria Spahu din *Apa morţilor* visează să se întoarcă în satul bunicilor ei, care e acela idilic, evocat de sămănătorişti (şi de Sadoveanu însuşi în unele romane istorice, în forma saţului ră-zăşesc). Până şi mizantropia lui Manea, singurul personaj dostoiev-skian din Sadoveanu, e tot o formă de dezrădăcinare. Acestea sunt problemele şi atmosfera din tot romanul epocii antebelice, romantic în esenţă.

După 1920, condiţiile pentru un realism adevărat par coapte. Apare *Ion,* care are meritul de a scoate romanul ţărănesc din albia sămănătoristă. Se înmulţesc romanele citadine. Cel puţin asupra necesităţii orientării genului către noile realităţi naţionale, orăşeneşti, Ibrăileanu şi Lovinescu sunt de acord. Sadoveanu însuşi e cucerit de realism şi, cu productivitatea-i recunoscută, dă în câţiva ani cinci sau şase» mici romane de moravuri, numite în epocă "balzaciene". în realitate, ele sunt mai mult în spiritul lui Flaubert, Maupassant, al fraţilor Goncourt şi chiar al lui Zola, deşi au pierdut prospeţimea naivă a realismului clasic şi suflul tragic al naturalismului. Critica occidentală a vorbit în astfel de cazuri de un realism cumpătat, identificabil şi la noi, cu deosebirea că la noi nu poate fi vorba de un fenomen de oboseală a genului (abia.constituit): romanul nostru *începe* în fond cu acest realism economicos şi eficient, aproape documentar. Rebreanu însuşi 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 şi bine condusă, cu o dezlegare rapidă, personaje conturate precis şi o analiză psihologică decentă. Sadoveanu se acomodează printre cei dintâi, deşi romanele lui de după război conti-

nuă destule aspecte din acelea anterioare. în orice caz scriitorul îşi propune deliberat să renunţe la lirism şi descriere. Face cu Ibrăileanu celebrul pariu şi scrie *Oameni din lună în* care nici un redactor al *Vieţii româneşti* nu-l recunoaşte. Imaginaţie săracă, stil concis şi sobru, intrigă rapidă. Toate romanele lui din acest deceniu sunt, într-o anumită accepţie, romane ale *sfârşitului de veac,* indiferent dacă epoca în care se situează acţiunea este aceea dintre 1890 şi 1900 sau aceea postbelică. Sunt epoci de criză, de schimbare a lumii. Un soi de mistică a schimbării e de notat în ce priveşte atât instituţiile sociale, cât şi psihologia. Personajele nu-şi respectă logica interioară aşa cum nu şi-o respectă societatea. Şi unele şi cealaltă se modifică după capriciul autorului, între un capitol şi altul se petrec metamorfoze complete. Ajunge cel mai neînsemnat motiv pentru ca viaţa unui om să se dea peste cap. Personajele se împart în două categorii: biruitorii (caricaturizaţi) şi învinşii (idealizaţi). Cei dintâi sunt uzurpatorii sociali, brutele, întreprinzătorii, ariviştii; ceilalţi, sunt oameni "vechi", inapţi de acţiune, sensibili şi cultivaţi. Cu puţine excepţii, regula e valabilă pentru romane destul de deosebite cum sunt *Venea o moară pe Şiret, Cazul Euge-niţei Costea, Pastele Blajinilor, Nopţi de Sânziene, Strada Lapuşneanu* sau *Locul unde nu s-a întâmplat nimic.* Acesta e faptul cel mai curios: şi anume ca nostalgia, inadaptarea la lumea nouă, din romanticele proze ale debutului, să treacă şi 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 mo'dalitatea trebuitoare spre a reflecta acest triumf. în ciuda doctrinei, balzacianismul (şi mai apoi zolismul) revelă burghezia în pozitivitatea ei, ca pe o clasă ascendentă, plină de sens; detestabilă, dar vie. Contradicţia realismului la Sadoveanu şi la alţi 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 şi Traian Bălteanu ori filosofi ai contemplaţiei goale ca Lai Cantacuzin ("Să lăsăm lucrurile să meargă singure, e mai bine", spune prinţul). Simpatia autorului se îndreaptă spre învinşi, inadaptaţi, înstrăinaţi; firile voluntare, oamenii de acţiune sunt antipatizaţi, adică tocmai reprezentanţii tipici ai clasei care dobândeşte puterea. Intriga e 174 adesea simplificată spre a rezolva conflictul în sensul dorit. în *Pastele Blajinilor,* Constanţa Corban îşi recapătă averea ce-i fusese confiscată de vechilul Tulbure, cu ajutorul unui haiduc care, intrând pe fereastră, fură actele moşiei şi le restituie fetei de boier întoarsă din străinătate, în *Nopţile de Sânziene*

avem alt exemplu de restaurație: inginerul francez Bernard, căruia Lupu Mavrocosti i-a concedat pădurea, trebuie să-şi ia tălpăşița, spăşit, fiindcă se izbeşte de ostilitatea oamenilor şi locurilor; boierul reintră în stăpânirea averii strămoşeşti. Aceste cazuri extreme (le întâlnim totuşi şi la Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu şi la alți romancieri dintr-o generație ulterioară) arată că micul realism, care e caracteristic pentru romanul nostru din anii '20, se găseşte 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 aceleiaşi burghezii, cafe-l cultivă, reactivând cu nostalgie instituții şi moravuri străvechi. E cazul al aproape tuturor romanelor din *Cronica românească a vecului XX a.* lui Cezar Petrescu: unul din primii noştri romancieri moderni ai oraşului, vede în oraş locul de pierzanie, Siba-risul sau Sodoma contemporană. într-o perspectivă puțin diferită, o contradicție asemănătoare ne izbeşte 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, şi la Slavici şi la alții) şi țărancă. 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 intrepidități şi al unei reuşite ce nu se mai explică în orizontul mitului. Vitoria are stofa întreprinzătoare a burghezului, simțul lui practic, lipsa de prejudecăți, e nereligioasă, vicleană şi rea. Sadoveanu s-a înşelat şi ne-a înşelat crezând că vpr-beşte despre păstori asemeni acelora din *Miorița:* Vitoria e un țăran de un alt tip, îmburghezit şi cu o conştiință a acțiunii şi ordinei ce lipseau baciului din baladă. Burghezia capătă tocmai în acest roman pastoral şi țărănesc pozitivitatea care-i lipsea în celelalte: iar realismul devine o metodă artistic eficace. Să-l analizăm în continuare.
175

m

Critic, toată problema *Baltagului,* roman care şi-a luat ca punct de plecare o baladă populară, a fost următoarea: de a stabili ce parte din el continuă sa se afle în sfera de influență a mitului şi a misterului lui fundamental, şi ce parte s-a separat de ea, devenind bunului realismului. Critica a rămas împărțită în această privință. Perpessicius este cel mai decis în a afirma că "întâiul dintre merite şi cel mai prețios al *Baltagului"*constă în "a fi păstrat acestei povestiri germinate în glastra de cleştar a *Mioriței* toată puritatea de timbru a baladei şi tot conturul ei astral" *(Mențiuni critice).* Părerea contrară o susține I. Negoițescu: "In *Baltagul,* concepția moral şi 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 şi 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 uşor 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 îşi are instituțiile şi moravurile specifice. Putem, de exemplu, să explicăm uciderea lui Lipan numai prin invidia şi lăcomia primară a ciobanilor, aşadar printr-o cauză compatibilă cu mitul, sau trebuie să vedem în ea şi expresia mai recentului spirit achizitiv? în aceste condiții, mandatul Vitoriei - iată altă dificultate - are, el, un sens transcendental şi sacru, izvorât din realitățile mitului, ceea ce ar face din eroina lui Sadoveanu o Antigonă, sau are în definitiv numai un sens social şi etic, ceea.ce ne-ar situa într-un orizont psihologic şi realist?

La începutul capitolului al şaselea, după ce e îndrumată de prea sfințitul Visarion să se adreseze autorităților, Vitoria încearcă să-şi închipuie, în noaptea fără somn petrecută în camera de sub stăreție, în ce constă această ordine administrativă la care urmează a se duce şi pe care n-o cunoaşte. 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. Ş-aşa în toate târgurile sunt slujbaşi, primari, prefecți şi polițai, până la Bucureşti; şi la Bucureşti stă pe tron regele şi dă porunci tuturora. Bun lucru neapărat, să fie asemenea rânduială; toate să se facă după poruncă şi să se scrie ce s-a făcut. Aşa se cunoaşte prin târguri cine cumpără vite şi cine vinde şi care încotro se duce. La Dorna de asemeni. Nu-i ca-n sus pe

Tarcău, unde oamenii trăiesc cum au apucat şi cum îi taie capul. Dacă făptuieşte unul 6 poznă, ori o moarte de om, se duce prin stâncile munţilor şi se hrăneşte cu zmeură ca urşii,. până ce-l alungă la vale iarna. Atuncea-l prind oamenii, îl leagă şi-l dau pe mâna stăpânirii devale.
Adevărat că până la năcazul acesta care s-a abătut asupra casei ei nici nu i-a păsat şi n-a avut nevoie de nici un fel de slujbaş al măriei sale. Şi-a văzut de gospodărie şi de oi; a vândut brânză, a dat în mâna preceptorului viSna şi birul - ş-atât. Şi chiar asta era mai mult treaba omului. Nechifor Lipan le cunoştea pe toate şi ştia orişicând la ce uşi să bată şi la ce slujbaşi să se înfăţişeze, căci el umbla din tinereţă în ţara cealaltă devale; ea însă, ca o femeie, rămăsese în sălbăticie. O ajungea mintea ce are de făcut, însă faţă de o lume necunoscută păşea cu oarecare sfială."
Să remarcăm că Vitoria vorbeşte de două "ţări" - cea de sus, a muntenilor, crescători de oi, şi cea de jos, a târgurilor şi a capitalei. De ce natură este însă distincţia ei? Nu e, desigur, o incompatibilitate, ci numai o distanţă de natură aşa zicând istorică, între cele două ţări. Muntenii continuă a trăi după capul lor, într-o ordine primitivă proprie, fără a respinge totuşi noile rânduieli. Li se şi supun, de altfel, într-o mare măsură. Prind fără ajutorul autorităţilor pe criminali, dar îi predau apoi acelora. Oarecum în acelaşi fel va proceda Vitoria însăşi. Chestiunea acestei relaţii e comună întregii literaturi sadoveniene. Nu încape apoi îndoială că negoţul de oi îi pune necontenit în contact pe munteni cu restul lumii. Şi nu sunt sedentari, ci, cum spune un filosof român, "nişte navigatori ai uscatului" care pleacă "spre alte zări să caute iarbă mai bună". Modul lor de viaţă nu s-a putut menţine acela pe care-l evocă *Moriţa.* Mitul s-a alterat prin istorie. Muntenii trăiesc în istorie, chiar dacă nu au conştiinţa ei, imaginându-şi în chip "metafizic" societatea. Nechifor Lipan spune uneori o poveste despre felul
177
cum Dumnezeu a rânduit fiecărui neam o soartă şi o fire, de la începutul începuturilor. însă muntenii nu sunt izolaţi şi obiceiurile lor s-au transformat. Chiar dacă rămân deosebite de ale celor din "ţara de jos", nu mai păstrează semnificaţii transcendentale, religioase; s-au laicizat, asigurând coerenţa unei societăţi elementare, însă pragmatice. Vitoria nu trăieşte realităţile mitului; existenţa ei a secularizat misterul, sacra-litatea. Merge la preot şi la vrăjitoare dintr-o superstiţie (aşa cum alţii nu pleacă la drum marţea), dar ştie singură mai bine ce are de făcut. Dacă nu se adresează din prima clipă autorităţilor civile şi îşi urmează pe urmă ancheta proprie, este pentru că, femeie fiind, n-are experienţa acestor relaţii. Aici întâlnim aspectul esenţial. Ca în orice societate de acest tip, în aceea "de sus" atribuţiile sunt perfect separate. Femeia reprezintă elementul stabil, conservator şi formalist al colectivităţii, iar bărbatul, pe acela mobil şi pliabil la schimbale. Toate miturile cunosc această specializare: femeia ţese pânza aşteptării. Dar Vitoria este o Penelopă pe care împrejurările o împing să plece în căutarea lui Ulise. întâi se gândeşte să trimită pe Gheorghiţă (Telemac), dar băiatul e necopt; şi atunci pleacă ea: "o ajungea mintea ce are de'facut însă faţă de o lume necunoscută păşea cu oarecare sfială". înţelegem că Vitoria nu se desprinde propriu vorbind dintr-o arhaitate izolată ca să dea piept cu lumea modernă (cum au crezut unii comentatori, când au vrut să explice amestecul de mit şi de realism), ci din gineceu spre a ieşi pur şi simplu în lume. "Ţara de sus" e un gineceu, unde rolul femeii este determinat precis iar mijloacele de acţiune de mult stabilite. Tot ceea ce făptuieşte Vitoria înainte de a părăsi satul, este simplu, direct şi clar. Ea nu cunoaşte însă "ţara de jos": ceea ce-i explică sfiala. Ne-chifor n-ar fi avut-o, căci umblase pretutindeni. Dar ea e femeie şi-şi iese provizoriu din rol. Această ieşire din rol complică oarecum lucrurile şi creează impresia că sunt la mijloc două lumi şi că romanul conservă din prima cel puţin tot atât cât descoperă din a doua. în fond, o singură lume, a unor păstori deveniţi negustori de oi (Nechifor nu se dusese să vândă?), prinsă în mişcarea epocii noi, îndeajuns de crudă şi de lipsită de poezie, din care sacralitatea a dispărut demult. O femeie pleacă în căutare în ţara bărbaţilor.
în punctul de pornire este, deci, o căutare. Acest motiv nu-l întâlnim în baladă, fiind în schimb caracteristic romanului şi cântecelor 178
de gestă din care specia a fost trasă de unii, unde eroul caută necontenit şi se află într-o permanentă mişcare. Nu e mişcarea arhaică a păstorilor. G. Călinescu se înşeală când limitează *Baltagul* la transhumantă: "Păstori, turme, câini migrează în virtutea transhumantei în cursul anului, în căutare de păşune şi adăpost, întorcându-se în munţi, la date întru veşnicie fixe. în privinţa dispariţiei oierului, oamenii fac fel de fel de presupuneri, dar Vitoria, care cunoaşte calendarul pastoral, le respinge. Lipan nu poate face în,cutare lună decât asta şi asta.
'Mişcarea este milenară, neprevăzutul este exclus, ca şi în migraţia păsărilor, în stilul său unic, Mihail Sadoveanu zugrăveşte toate aceste ritmuri ale vieţii primitive, determinate numai de revoluţiunea

pământului şi în care iniţiativa individuală este minimă. Dintr-o constatare justă, se scoate o concluzie falsă. Existenţa unui calendar al vieţii păstorilor e lucru cert, dar nu mişcarea lor milenară este aici elementul esenţial, ci mişcarea Vitoriei, care nu urmăreşte traseul transhumantei (Nechifor pierise într-un loc unde nu mai fusese decât o singură dată înainte), şi care este o *ieşire* din spaţiul con-sacrat, deci mitic. Ciobanii din baladă nu se duc în fond niciodată nicăieri: mişcarea lor e aşa zicând închisă, reglată ca a unui pendul, rituală, de la munte la câmpie şi înapoi. Motivul ieşirii din spaţiu consacrat şi acela al căutării sunt caracteristice romanului, cu atât mai mult cu cât scopul acestui act îl constituie aflarea adevărului. Vitoria vrea să ştie 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 şi ucis şi doreşte să-i pedepsească pe hoţi şi să-şi recapete oile furate.

Căutarea adevărului pune în mişcare numeroase alte motive, cum ar fi acelea ale dezvăluirii şi chiar demistificării. Ciobanul din *Moriţa* nu caută adevărul şi de aceea rugămintea adresată oii conţine un întreg program de învăluire şi mistificare. El conservă mitul şi se menţine 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 şi în răzbunare. Depistarea motivelor prozaice ale asasinatului îi răpeşte caracterul originar şi sacru (în *Moriţa* metafora morţii-nuntă e o dovadă că moartea nu e resimţită ca un asasinat odios, ci ca un soi de cosmică fatalitate sau, după unii specialişti, ca un sacrificiu ritual). Suntem într-un domeniu uman şi psihologic, unde

J22

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

Modul căutării trebuie, apoi, relegat. Vitoria culege informaţii, le înnoadă cu abilitate şi iată un fir care o duce mereu mai departe. Inteligentă, vie, trage de limbă pe unul şi pe altul. Trece de la agresivitate la dulceaţă, e văicăreaţă din ipocrizie, intrigantă din calcul, stăpână pe nervii ei şi neobosită. Felul cum uzează de argumentul că muntenii fac totdeauna tranzacţiile de faţă cu martori, sugestiile pe care i le strecoară anchetatorului fără a-i jigni orgoliul, relaţiile cu nevestele celor doi bănuiţi şi cu aceştia înşişi - totul denotă intuiţia cea mai sigură a firii oamenilor. Treptat, din aceste investigaţii rezultă un scenariu al crimei comise care spulberă ultima îndoială a Vitoriei. Ea adună atunci pe protagonişti la praznic (ca Hamlet, la spectacol) şi se foloseşte de acest scenariu ca să smulgă măştile. După motivele căutării adevărului şi ieşirii din spaţiul con-sacrat, scenariul (şi relaţiile lui cu realul) reprezintă un alt lucru fundamental pentru natura romanului.

Suntem aşadar la masa de praznic, după ce oasele lui Lipan au fost scoase din râpă şi autorităţile îşi continuă ancheta fără spor. Există bănuieli, dar nu şi dovezi. Vitoria singură *ştie* (căci are o versiune coerentă a faptelor) şi încearcă să obţină, prin şoc, mărturisirea. Aparent bine dispusă, invită pe Bogza să bea, apoi îi cere baltagul, chipurile ca să-l compare cu al lui Gheorghiţă. A azvârlit în treacăt câteva vorbe ("Mi-a spus Lipan, cât am stat cu dânsul, atâtea nopţi în râpă") care au stârnit curiozitatea: "Masa tăcuse. Interesant, domnu subprefect Balmez îşi puse coatele pe ştergar şi-şi întoarse urechea stângă, cu care auzea mai subţire, privind în acelaşi timp şi cu coada ochiului. Simţindu-se observat, Bogza se nelinişti.

- Dumneata ştii şi eu nu ştiu, zise el cu îndrăzneală. Dacă ştii, spune.

- Să-ţi spun, domnu Calistrat. Omul meu se gândea, vra să zică, la ale lui şi la mine, şi 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 şthl mai bine că se ducea la deal. Dar nu era singur. Avea cu el cânele. Şi se mai aflau în preajma lui doi oameni. Unul dăduse călcâie calului şi grăbise spre pisc, ca să bage de samă dacă nu s-arată cineva. Al doilea venea în urma lui Lipan, pe jos, şi-şi ducea calul de căpăstru. Să ştiţi că nu era noapte. Era vremea în asfinţit. Unii cred că asemenea fapte se petrec noaptea. Eu am ştiinţă că fapta asta s-a petrecut ziua, la asfinţitul 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. Şi-a tras de la subsuoara stângă haragul şi, păşind 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 ţipe; a căzut cu nasu-n coama calului, întorcând baltagul, omul s-a opintit cu el în deşertul calului, împin-gându-l în râpă. Chiar în clipa aceea cânele 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. Cânele s-a prăvălit şi el. S-a oprit întâi hămăind întărâtat; omul a încercat să-i deie şi lui o pălitură de baltag, dar dulăul s-a ferit în râpă şi s-a dus târâş după stăpân. Asta-i. Cel din urmă a încălicat ş-a grăbit după cel din vârful muntelui, şi s-au dus. Nu i-a văzut şi nu i-a ştiut nimeni până acuma.
Munteanca tăcu şi se uită cu buzele strânse, către cucoana Măria. Nevasta lui domnu Vasiliu, ca şi cei care erau de faţă, sta într-un fel de încremenire şi aşteptare. în toată lumea de-acolo erau bănuieli. Vorbele şi iscodirile lucraseră cu hărnicie. Deci toată lumea înţelegea întrucâtva istork muntencei. Numai cât cei mai mulţi nu-şi puteau da sama de ce muierea asta străină umblă cu pilde şi răutăţi. Dacă are vreo bănuială, să spuie; dacă are vreun presupus, să-l deie pe faţă.
Asemenea cuget se aduna, cu mânie, mai ales în Calistrat Bogza. El de la început, de cum a văzut-o întâi şi 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 şi după aceea are să se ducă la treaba ei.
181.

Dar ea nu se ducea. Umbla cu vorbe şi cu intrigi proaste. Punea la cale pe nevasta lui Cuţui. Strecura vorbe de vrăjmăşie Ilenei. Stârnea pe oameni cu feluri de feluri de închipuiri. O lăsa. Ce-i putea face? îi era şi milă de dânsa într-o privinţă, căci era o văduvă care-şi căuta bărbatul.
De mare mirare este cum l-a putut descoperi într-o râpă aşa de pră-păstioasă şi de singuratică. Mai de mirare sunt alte vorbe pe care le scorneşte din nou. Şi acuma - povestea întâmplării.
Prost şi tâmp ar fi să-şi închipuie că ea a fost de faţă. Mai prost şi mai tâmp să creadă că mortul a putut vorbi. Asta n-o mai crede nimeni în ziua de azi. Şi totuşi, muierea aceasta care-l urmăreşte a arătat întocmai lucrurile, punct cu punct, pas cu pas. Să fie adevărat, cum spune Ileana, şi cum arăta Gafiţa când nu era încă aşa de otrăvită de duşmănie, să fie adevărat că se pot face vrăji şi sunt oglinzi în care poţi privi lucruri trecute şi viitoare? Un bărbat nu poate crede asta; deşi, dacă n-ar fi, nu s-ar povesti. La urma urmei, să arate de unde ştie şi să deie pe faţă lucrurile cum sunt. Ştie, poate, ceva de la nevasta lui Ilie Cuţui. Nepotrivit lucru este să ai de a face cu asemenea prieteni şi tovarăşi ticăloşi. Dar nici Ilie Cuţui n-a putut vedea în totul lucrurile cum s-au petrecut, în toate a-mănunţimile lor. Mai ciudat este că nici el nu ştia bine cum a fost. Abia acum vede că au fost aşa întocmai.
Pe când i se învălmăşeau aceste cugetări, Bogza, simţindu-se privit, bău pe nerăsuflate un pahar de vin, şi încă unul. După aceea, fără să ştie cum, luă deodată o hotărâre năpraznică. Muierea-i muiere şi bărbatu-i bărbat. El era un bărbat de care încă nu-şi bătuse joc nimeni în viaţa lui.
- Dă baltagul, vorbi el, încă stăpânit, întinzând mâffa îndărăt către Gheorghiţă.
- Mai stai puţintel, îl opri femeia, ca să încheiem praznicul după cuviinţă. Ce te uiţi, Gheorghiţă, aşa la baltag? întrebă ea, după aceea, râzând; este scris pe el ceva?
- Ascultă, femeie, mormăi cu mânie Bogza, de ce tot mă fierbi şi mă înţepi atât? Ai ceva de spus, spune!
- Nu te supăra, domnu Calistrat, eu întreb pe băiat dacă nu ceteşte ceva pe baltag.
182
- Destul! răcni gospodarul bătând cu pumnul în masă şi înălţându-se de la locul lui.
Tacâmurile se învălmăşiră, mesenii se ridicară spăriaţi. Ceea ce se făcea nu era bine, căci era la un praznic. Bogza avea întrucâtva dreptate.
- Destul! răcnea omul. Destul! Glasul îi răguşi dintr-odată.
- Destul! Pentru o faptă, este numai o plată. Chiar dacă aş 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, împrăştiind cu dosul manilor talgerele şi paharele. Dar cu cine vorbeşti tu aşa, muiere? Dar ce? Ai trăit cu mine, ca să ai asupra mea vreun drept?
- Gheorghiţă, vorbi cu mirare femeia, mi se pare că pe baltag e scris sânge şi acesta-i omul care a lovit pe tată-tău."
In acest extraordinar pasaj, deosebim de la prima lectură mai multe momente ale scenariului Vitoriei. întâi, povestirea faptelor, aşa cum femeia le-a reconstituit; apoi, sub o formă destul de evoluată, deşi sumar psihologizată, gândurile lui Calistrat Bogza răscolite de povestire (şi pe care le putem socoti ca făcând parte din scenariu, căci intrau în prevederile autoarei); în sfârşit, 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 şi îndrăzneţ înainte de-a o asculta: "Dumneata ştii şi eu nu ştiu, zise el cu îndrăzneală. Dacă ştii, spune." Nu urmează nici un semn de exclamaţie după această invitaţie: care nu e o somaţie. Totuşi Bogza pare convins că Vitoria doar se laudă că ştie. în ce o priveşte, Vitoria n-are îndoieli: ea *ştie mai bine ca* omul ei, când a fost ucis, se ducea la deal, *deşi unii ar putea zice* contrariul; ea *are ştiinţă ca.* fapta s-a petrecut ziua, deşi *unii credea,* asemenea lucruri se petrec la adăpostul întunericului. Felul cum înfăţişează împrejurările crimei este de o precizie uimitoare. S-ar părea că nici un spaţiu gol nu rămâne între reprezentarea pe care Vitoria şi-a făcut-o despre realitate şi realitatea însăşi. Cel dintâi uimit va fi Bogza care nu înţelege de unde a aflat străina
183

amănunte pe care nici Cuţui, nici chiar el însuşi, nu le ştiau. ("Dar nici Ilie Cuţui n-a putut vedea în totul lucrurile cum s-au petrecut, în toate amănunţimile lor. Mai ciudat este că nici el - Bogza - nu ştia bine cum a fost. Abia acuma vede că au fost aşa întocmai.") Povestirea nu reproduce pur şi simplu întâmplările: le completează, dându-le o coerenţă care le lipsea în realitate, obturată de sentimentele ce se amestecau în momentul faptei; totdeauna viaţa însăşi este mai confuză decât relatarea ei. Acest raport dintre real şi povestire mai apare o dată, în chip explicit, în roman, în capitolul al treilea, când Vitoria dictează părintelui Dănilă o scrisoare către Gheorghiţă prea plină de emoţie, adică de viaţă, ca să poată fi aşternută întocmai pe hârtie. Preotul scoate din dictarea femeii un text laconic, epurat de accidentele afective: "Vitoria înţelegea (ascultându-l pe urmă) că toate sunt puse în răvaş întocmai cum a voit ea, numai cât mai lămurit şi mai cu pricepere". f Viaţa e, într-un fel, mai bogată, iar, în altul, mai săracă decât povestirea ei: transcrisă, pierde tumultul confuz al fiinţei, accidentalul, brutul; câştigă în schimb un sens unificator.'Aici se ascunde o estetică (pe jumătate conştientă) a acestui tip de roman care nu mai urmăreşte, ca *Ion,* să redea cu fidelitate realul prin mari porţiuni din suprafaţa lui, ci fsă economisească realul. Selecţia era la Rebreanu menită a sugera întinderea vieţii: consta într-o descompunere. Tabloul cu care începe *Ion,* apoi hora, sunt descrise minuţios, filmate cu încetinitorul. Intraţi în universul romanesc, suntem lăsaţi să ni se obişnuiască ochiul cu lumina cea nouă. Romanescul e acolo o iluzie. iAici romanescul e o stăpânire perfectă a faptelor, o ordine şi o economie: nu ne mai aflăm în imperiul copleşitor al epopeii naturaliste, ci pe domeniul, restrâns dar bine gospodărit, al povestirii realiste. •
După relatarea Vitoriei, gândurile lui Bogza au acelaşi caracter minimal şi eficient: ele refac, pe durata celor câteva minute de uluială (care însoţesc în fapt relatarea, căci pauza de după ea nu le oferă timp suficient), întreaga istorie, de la venirea străinei în sat. Recunoaştem retrospectiva ordonată din momentele de criză din *Pădurea spânzuraţilor,* cu deosebire că Sadoveanu spune în ceva mai mult de o pagină ceea ce lui Rebreanu îi lua un întreg capitol (şi încă cel mai dezvoltat din roman). Deliberarea însăşi a celui care gândeşte este scurtă: el îşi aminteşte cum "a venit asupra lui" Vitoria, la început, cu vorbe şi 184
intrigi; se miră de uşurinţa cu care ea a descoperit oasele lui Lipan "într-o râpă aşa de prăpăstioasă şi de singuratică"; "şi acuma 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, şi Bogza izbucneşte; povestirea Vitoriei îşi atinge scopul: scenariul ei conţine, pe lângă reproducerea întâmplărilor anterioare, acest rpoment al scoaterii adevărului la iveală.
Relaţia dintre acest scenariu şi realitate este esenţială pentru înţelegerea *Baltagului.* E vorba de cea mai deplină adecvare. Vitoria citeşte în felul ei lumea: ceea ce înseamnă însă că lumea poate fi citită, că manifestă, cu alte cuvinte, un sens, că este aşa zicând o epifanie. Eroina culege eşantioane şi construieşte un model prin care explică întregul: numai întrucât este coerentă şi omogenă, lumea se lasă explicată de către acest model. Nu este nici o magie în procedarea Vitoriei. Suntem, de la un cap la altul al romanului, în plin natural şi în plin uman. (Alexandru Paleologu, urmărind această idee într-o di-recţie 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 "ieşire"; ipoteza autorului *Treptelor lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu,* extrem de sugestivă şi de riguroasă, este incompatibilă cu sensul întregii mele interpretări.) Deducţiile se întemeiază pe psihologia oamenilor şi pe cunoaşterea felului lor de viaţă. Nu putem să nu ne întrebăm încă o dată care este această lume pe care o descifrează Vitoria şi dacă nu cumva eficacitatea scenariului ei se

datorează faptului că o cunoaşte foarte bine. Femeia n-a ieşit niciodată înainte din gineceu: şi, iată, se orientează ca şi cum ar fi la ea acasă. E sfioasă, la început, dar nu derutată. Busola ei arată nesmintit nordul. Obiceiurile din "ţara de jos" şi de la Dorna n-o surprind. E o "străină", cum o botează domenii, dar numai pe jumătate. Trebuie să admitem că cele două ţări nu sunt separate de un abis - ceea ce ar fi făcut cu neputinţă scenariul Vitoriei - şi că civilizaţia patriarhală a învăţat 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 convieţuirea. Vitoria se află în fond la contactul dintre două lumi, între care graniţa fermă s-a şters de mult, chiar dacă subzistă elemente specifice.
185
Este momentul să examinăm puţin această lume de contact, căci este "lumea" lui Sadoveanu (din romanele contemporane şi istorice, ca şi din povestiri). Ea nu mai e aceea pastorală arhaică, închisă, producătoare autarhică de bunuri, deşi 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 samaoticLiealul este conceput drept cuvânt. Fenomenele de viaţă contează doar întrucât sunt înzestrate cu semnificaţii. Ceea ce nu este semn nu există. Mari porţiuni de viaţă sunt eludate. Indicele înalt de semiotizare al mitului face ca omul mitic să trăiască printre semne care trimit însă la o semnificaţie 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 simţului istoric, a dezvoltării. Din verticală, relaţia constitutivă devine orizontală. Important nu mai e doar ceea ce semnifică, ci ceea ce, aşa zicând, se leagă. Omul burghez trăieşte mai puţin printre semne decât printre evenimente. Gazetarul oraşului ia locul vrăjitorului tribului. Nu e greu sa remarcăm că lumea lui Sadoveanu, deşi 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 toţi cititorii lui Sadoveanu. însă cum scriitorul însuşi e un om nou (el sau reprezentanţii lui "dramatizaţi", precum abatele de Marenne şi Ruset în *Zodia Cancerului),* o detaşare se produce peste tot şi neistoricul e simţit mai curând ca etnografic.Romanele par a documenta asupra unei ordini vechi, de semne, însă interpretul aparţine, el, ordinii noi, de evenimenteSe întoarce din istorie în mit, din civilizaţia oraşului, în natură: redescoperire încărcată de nostalgii neştiute. Se lasă iniţiat (uneori e un copil, ca acela din *împărăţia apelor)* în rituri străvechi, de către supravieţuitori (de obicei bătrâni), bizari şi necontemporani, în *Baltagul* însă, prin excepţie, interpretul ejnai vechi decât lumeaf Vitoria Lipan vine rlinspre mit spre istorie, ca un abate de Marenne *a rebours.* Şi se descurcă perfect, fiindcă, în mare parte, distanţa dintre cele două "ţări" ţine de iluzie. Structurile lor s-au ames-l86
tecat de mult. Chiar faptul că Vitoria caută adevărul şi dreptatea ne arată că mandatul pe care şi-l asumă e mai puţin de ordin transcendental decât etic: iar mijloacele folosite întăresc sentimentul că ne mişcăm în domeniul socialului şi psihologicului mai mult decât în acela al sacrului. "Semnele" de care ascultă Vitoria sunt în mare parte desacralizate. Cu excepţia visului în care-l vede pe Lipan de la spate, traversând o apă tulbure, tot restul e lipsit de mister. Şi e limpede apoi că Vitoria are tendinţa de a interpreta semnele ca evenimente şi de a construi un limbaj: scenariul ei nu are caracterul inspirat al Cuvântului ("Ideea că *la început a fost cuvântul nu* este câtuşi de puţin întâmplătoare în cazul acestui tip de modelare a realităţii", 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. Reuşita Vitoriei e o performanţă denatura sintactică (împotriva impresiei superficiale, care poate face din intuiţiile ei o operaţie magică), căci constă în a lega ceea ce a descoperit: dacă la descoperirea însăşi a semnelor e ajutată de alţii, de domnul David şi de soţia lui, bunăoară, veritabili informatori (unii inconştienţi) în serviciul femeii, atunci când e vorba de ordonarea lor într-un limbaj, Vitoria se descurcă singură. Uluirea participanţilor la praznic e o dovadă. în toată lumea fiind "bănuieli" şi toţi înţelegând "întrucâtva istoria munten-cei", nimeni nu înţelege de ce "muierea asta străină umblă cu pilde şi răutăţi". Caracterul *semantic* al lucrurilor e limpede pentru toţi: 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 mânată de dorinţa de a restabili ordinea morală a lumii, periclitată de crimă: nu e întru totul 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, deşi 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 şi sens? Ciobanul din *Moriția* procedează invers: el nu explică nimic, dar încearcă să atribuie uciderii un sens ritualic şi 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 şi secret al realului mitic, în care moartea apare drept cosmic necesară. Lumea mitului este lumea legii. Ar fi însă greşit să considerăm că Vitoria, la rândul ei, descoperind evenimentul accidental (crima), restabileşte 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 *recunoaşte* coerența realului, căci *cunoaşte* lumea. Nu ne aflăm într-o baladă mitică, ci într-un roman realist.

"Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rânduialâ şi semn fiecărui neam": *Baltagulîncepe* cu o povestire pe care Nechifor Lipan o spunea uneori pe la cumetrii şi nunți şi asupra căreia merită să ne oprim o clipa. Creatorul, aşadar, cheamă la sine toate neamurile, pe boieri şi domni, şi le hotărăşte soarta şi firea. La urmă se înfățişează la scaunul împăratului cel mare şi muntenii, cărora, cu părere de rău, nemaiavând ce să le dea în schimbul locurilor lor strâmte şi prăpăstioase, Dumnezeu le hărăzeşte o inimă uşoară ca să se bucure de ce au. Povestea, Lipan a auzit-o de la un baci bătrân, de la care, mai ştia şi 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 meşter 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 şi puțin *bricoleur.* Dacă e lipsită de măreție, creația astfel înțeleasă e simpatică şi familiară, căci orice tată sau socru îşi împarte în acest chip averea între copii. Relațiile sunt umane şi 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: domneşte legea naturală. Este la mijloc şi un fixism caracterologic ce se combină cu ideea de fatalitate. 188

Nici Dumnezeu nu mai poate desface ceea ce el însuşi a făcut. în al treilea rând, un echilibru cosmic asigură armonia lumii, şi fără să fie înlăturat, tragicul se vede totuşi redus prin împăcarea în necesitate. Muntenii duc o viață grea, dar Dumnezeu le-a sortit o inimă uşoară: nu iau lucrurile în tragiq«A nu lua în tragic înseamnă a cunoaşte 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 şi anume că lumea are o coerență pe care moartea lui Lipan n-a distrus-o. Liniştea ei finală, voioşia aproape, cu care instruieşte pe Gheorghiță, aşa se explică: lucrurile pot fi luate de la capăt, viața merge înainte. Vitoria nu e o Anti-gonă şi pentru că ancheta ei nu e sinucigaşă şi nu opune două rânduieli generale care, intrate în coliziune, ar fi condus neapărat la catastrofă. Aici totul e încă reversibil. Antigona provoacă ordinea existentă a lumii şi determină ireparabilul; din contra, Vitoria respectă această ordine şi o verifică pas cu pas. Universul sadovenian e mereu rotund şi î armonios-rațional. Alexandru Ivasiuc a crezut că poate generaliza această însuşire la tot romanul nostru: "Lumea-nu e fundamental scoasă din țâțâni, o economie cosmică prezidează facerile şi prefacerile... Nimeni n-a ajuns la destrămarea criteriilor lumii ca regele Lear..." *(Radicalitate §i valoare).* Lumea nu e scoasă din țâțâni nici la Rebreanu, nici, cu atât mai puțin, la Sadoveanu. Dar este o mare deosebire între *Ion* şi *Baltagul* din acest punct de vedere. O transcendență goală se bolteşte în *Ion* deasupra vieții şi morții, a suferinței şi 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 împrăştiate 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 aşa zicând conținutul, dar şi în forma ei. La Rebreanu, creația,

romanul însemnau construirea, prin magie, a unui univers similar ca acela real. Romancierul era un *faux-monnayeur:* punea în circulaţie bancnote de fabricaţie proprie şi avându-i imprimat pe ele chipul. Ceea ce conta era iluzia desăvârşitei asemănări şi faptul că procedeele tehnice rămâneau invizibile. In *Baltagul,* la început este o povestire: romanul însuşi va fi o povestire. Sadoveanu nu mai are în vedere un model al lumii, ci unul al povestirii: bine închegată şi plină de miez. Procedeele eposului sunt înlocuite de altele menite nu atât a crea iluzia identităţii cu realul, cât capabile să rezume eficient realul. Acest caracter rezumativ este principala însuşire artistică a *Baltagului* şi a celorlalte mici romane sadoveniene şi el se datorează introducerii viziunii realiste în povestirea de tip clasic. Se întâlnesc în felul acesta două serii de convenţii: unele provenite din romanul realist şi naturalist al secolului XIX - bogat epic, descriptiv, iluzionist (căci pretinde a face concurenţă realităţii), psihologic, - şi altele provenite din "romanul" secolelor XVII-XVIII, care e de obicei o povestire bazată pe un principiu de economie artistică, modică, reductivă şi în fond moral-filo-sofică, care nu urmăreşte să înfăţişeze nemijlocit viaţa (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 funcţionalitate realistă a obiectelor, gesturilor, obiceiurilor, şi însuşirea lor de a fi, în orice clipă, simboluri mai generale. Ulterior, Al. Paleologu şi-a pus şi el problema relaţiei dintre imediatul epic al romanului şi substratul mitic, în care el a identificat însă, cum am văzut, altceva decât tema din *Moriţa* şi anume legenda morţii lui Osiris. I s-a părut că perfecta transparenţă a substratului prin planul realist constituie un merit esenţial, deşi în general, în romanele de acest fel, ambiguitatea profundă este artistic mai eficace. Cât de firav transpare substratul ne putem totuşi da seama din faptul că, dacă e vorba de Osiris, nimeni n-a făcut până la Al. Paleologu relaţia, iar, dacă e vorba de *Moriţa,* 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 ocoleşte, ci marchează expres structurile duble: dacă este (şi este) o anume naivitate, în sensul nostru, a *Baltagului,* ea constă tocmai în 190 încercarea de a "ascunde" substratul. Şklovski şi Bahtin afirmă că orice discurs literar conţine o referinţa la discursuri anterioare, dar că, în secolul XIX, de.jgxemplu, aceste referinţe erau implicite, mascate (deveneau explicite abar în parodie), în vreme ce în literatura modernă (şi, în genere, în aceea "nerealistă") referinţa este deschisă. *Baltagul* aparţine evident tipului întâi, căci balada de origine nu e numai complet transformată în roman, dar chiar eliminată din cuprinsul lui, redusă la un moto. Referinţa modernă este o citare permanentă, nu doar o sugestie a punctului de plecare: în *Baltagul* "citarea" ar fi compromis factura plauzibil-realistă a naraţiunii. Exemplele oferite de Al. Paleologu din mitul osirian sunt convingătoare, dar chiar din ele se vede bine caracterul *discret* al referinţei. Eu cred mai puţin de aceea într-o dublă structură (mitico-realistă), de felul acelora atât de răspândite în romanul modern, şi, mai mult, în conjugarea a două tradiţii, aceea *realistă* a secolului XIX, şi aceea *moralist-filosofică* a secolelor XVII-XVIII, care n-a condus în cazul lui Sadoveanu la două structuri ' estetice şi la două nivele stilistice deosebite, ci la absorbirea procedeelor romanului realist de către economia povestirii clasice. Ceea ce e frapant în *Baltagul*'e tocmai acest realism clasicizat, în toate sensurile, în definitv, 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 viaţă, înlăturând artificiile, sforile, cusăturile, ca *Ion* ori *Pădurea spânzuraţilor,* se bazează pe un principiu de economie, care e o evidentă convenţie. în naraţiune (rapidă, concisă), în psihologie (succintă), în descriere (funcţională), remarcăm în primul rând un scrupul de precizie a artei romaneşti. Atât şi 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 esenţială.

Arta *Baltagului* e o biruinţă a funcţionalului. Autorul posedă tehnica eliminării timpilor morţi şi pe aceea a distribuirii informaţiilor stricte necesare. La începutul romanului, Vitoria stă pe prispă şi toarce, amintindu-şi de povestirea spusă de soţul ei. "Fusul se învârtea harnic, dar singur." Romanul însuşi se derulează harnic, dar nu fără ajutor. Aflăm imediat care este cauza neliniştii eroinei: "Nechifor Lipan

191

plecase de-acasă după nişte oi, la Dorna, ş-acu Sfântu Andrei era aproape şi 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 explicitat sentimentul flăcăului disputat între iubirea pentru Florica şi setea de pământ'. îl vedem pe Ion la coasă, căzând în genunchi şi 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 şi 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 însuşi. Vorbele, la trecut din paragraful citat mai sus nu indică vreo actualizare psihologică. Deşi acestea par a fi gândurile Vitoriei, ce toarce pe prispă, cuvintele sunt ale povestitorului. La Rebreanu, "nimeni" nu povesteşte: oamenii, obiectele, lumea *sunt* acolo. La Sadoveanu, *cineva* povesteşte: 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 şi asupra firii lui Lipan, ca să înțelegem frământarea Vitoriei. O dată efectuat acest tur de orizont, iată-ne în prezent. Aceeaşi voce ferma care, până aici, îşi luase sarcina de a ne ține, la curent cu cele petrecute, ne informează acum despre evenimentele acelei zile de sfârşit de toamnă în gospodăria Lipanilor. Trezită din visarea care a purtat-o în trecut (un trecut restituit de narator, nu trăit de personaj), Vitoria îşi cheamă fata la treabă, stă de vorbă despre vreme cu argatul întors pe neaşteptate cu vitele, îi porunceşte să-şi ia cele de trebuință pentru iarnă. Psihologia nu e nici de data aceasta desfăşurată. Când se întoarce acasă Gheorghiță, Vitoria e cuprinsă de idei sumbre, însă criza nu durează mult: "Vitoria îl primi cu mare bucurie şi-l sărută pe amândoi obrajii; după aceea trecu în altă odaie şi se încuie pe dinlăuntru, ca să poată plânge singură. îndată însă îşi aduse aminte că feciorul îi vine de pe drum lung, că-i trudit şi mai ales flămând. Veni iar către el, cu pita proaspătă şi cu un hârzob de păstrăvi afumați." Nu e vorba aici doar de stăpânirea de sine a personajului şi de cuviința ce ştie s-o păstreze în orice împrejurare, ci şi 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 Cost ea* - 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 şi el o convenție, din plin resimțită azi: "Părintele Daniil Milieş deschide larg uşa, ca pentru sfinția-sa. îşi desfăcu brațele şi-şi flutură barba pe deasupra pântecului. Era un om mare şi plin, cu ochii mititei foarte pătrunzători. Părul cărunt îi era strâns pieptănat şi împletit în coadă la ceafă. Dinții îi străluceau sub tufele de păr ale mustăților". Recunoaştem metoda lui Agârbiceanu din nuvele şi din romane. Vitoria nu-l vede prima oară pe preot şi e de presupus că nu mai ia aminte la înfățişarea 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 înseşi. Nu numai Agârbiceanu proceda astfel, în mod curent, dar chiar şi Rebreanu, adesea, şi încă împotriva manierei lui obiective ce presupunea luarea în stăpânire treptată, firească,-a lumii. Totuşi obiectivitatea îi dictează lui Rebreanu o dezvăluire a trăsăturilor personajelor sale condiționată de rațiuni psihologice interioare, uneori foarte subtile. Gândindu-se concentrat că Vasile Baciu e într-o ureche şi greu de convins, Ion, care se află cu Ana sub nuc, priveşte parcă în neştire (căci mintea îi e aiurea) la obrazul, fetei: "Ion se uită lung la buzele ei subțiri care se mişcau uşor dezvelindu-i dinții cu strungulițe, albi ca laptele şi gingiile trandafirii de deasupra". Astfel de detalii par (şi sunt) fără rost în narațiune, dar ele creează impresia de firesc, fiindcă se ivesc oarecum pe neaşteptate şi 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 a 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. Aşa 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-
193
«...
sonaj, care sunt uneori (cazul Belciug) înmănuncheate într-o "biografie". Să notăm deci că la Sadoveanu viața şi comportamentul personajelor sunt rareori "redate" nemijlocit: de obicei ele sunt intermediate de relatări retrospective ori portrete. Aceste artificii se explică prin marele grad de

funcţionalizare pretins tuturor elementelor acestui roman-povestire. Ele "fixează" realul: îl sistematizează. Intenţia estetică primordială la Rebreanu fiind un neamestec cât mai deplin al naratorului în faptele narate, comentariul auctorial se mărginea să sugereze caracterul fmalist al viziunii, presărând ficţiunea de avertismente. La Sadoveanu, unde naratorul e aproape la fel de impersonal, elipsa frecventă şi cenzura permanentă a realului ne pun în faţa unei alte funcţii a comentariului şi anume aceea de a controla acţiunea, ca şi psihologia. Naratorul nu ni se revelă altfel decât prin această supraveghere. Se întâmplă ca în scrisoarea pe care preotul o alcătuieşte *după* spusele Vitoriei, epurându-le, reducându-le. Naratorul joacă în' definitiv un rol asemănător: alcătuieşte romanul *după* viaţă, epurând-o, reducând-o. Până şi descrierile de natură, atât de abundente în restul literaturii sadoveniene, sunt fără ezitare funcţionalizate aici. Un uşor îngheţ, primăvăratic, e sumar descris şi de îndată "interpretat" astfel: "Toate stăteau ca într-o aşteptare. Când vor porni la vale puhoaiele, trebuiau să aducă o veste nouă. Aşa dezlega Vitoria înţelesul acestor înfăţişări schimbate". Nu numai faptele, psihologia, aspectul fizic al oamenilor, dar chiar şi natura este confiscată de către povestitor, transformată în instrument şi 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 detaşamentul de pază pe Nistru, am salutat cu multă bucurie această noutate. Şi m-am bucurat cu atât mai mult, cu cât vedeam mutra plouată a camarazilor mei de batalion: adio vinul bun, fetele vesele şi viaţa asta cu sindrofii, cu baluri, cu întâlniri furişe de orăşel basarabean, care, la urma urmei, oricât de mic, oricât de strâmt şi de noroios o fi, e totuşi un orăşel.

Pentru mine, ordinul venea tocmai la timp. într-o bună dimineaţă, zorile mă găsiră lângă o lungă masă, pe care cărţile 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 cărţi. Aveam dinainte-mi exact suma de lei douăzeci cu care începusem pontajul. In timpul nopţii, suma asta crescuse fantastic, scăzuse brusc ca un termometru sub năprăsnicia crivăţului siberian, se ridicase iarăşi, îmi îmbrâncise inima în aceleaşi subite şi înfocate oscilaţii, pe care le făcea norocul zănatic venind spre mine şi părăsindu-mă, de atât de nenumărate ori într-un atât de restrâns timp!

Hârtiuţa albastră de dinainte-mi, atât de lipsită de valoare în vremurile astea tot atât de bune şi tot atât de rele, ca oricare altele, mă dezgusta cu desăvârşire. Un semn, pe care i-l făcusem cu creionul înainte de a o arunca în iureşul jocului, dintr-o curioasă obişnuinţă, îmi stârni un zâmbet de silă pe buzele uscate de fumul ţigaretelor şi de vinul vărsit cu astringente boieli sângerii. Aveam în faţă chiar hârtia, cu care pornisem cu douăsprezece ore înainte, în căutarea unui noroc factice.

Cu un gest teatral, o aruncai dinaintea noului bancher şi, tară să mai aştept care-i este soarta, plecai cu un aer inspirat, strângându-mi umerii înfioraţi de plăcutul venin al vârfurilor de ace, pe care le înfig, în sângele moleşit, nopţile pierdute. însă înainte de a mă duce la cazarmă, mă îndreptai spre poştă. Şi 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 Bucureşti. Am cerut numai cărţi serioase, mai mult de ştiinţă: istorie, filosofie, chimie, fizică, matematică, Sfânta Scriptură, Coranul, Iliada şi o grămadă de texte latineşti şi greceşti, cu două enorme dicţionare; atât cât să-mi ajungă pe doi ani de zile, ca să mă satur de cetit şi de învăţat. De altfel, nu eram la prima mea hotărâre de a înlocui cărţile lui Grimaud cu cărţi propriu-zise! Dar până acum nu făcusem decât mici încercări. Comandam câteva romane şi câteva volume de versuri şi cu asta credeam ca am sfârşit-o cu nopţile pierdute. Chemam în ajutor literatura să mă scape de setea de viaţă! Acum însă, judecând după dimensiunile comenzii şi după gravitatea obiectului ei, nu-mi rămâne nici o îndoială că aceea ce întreprindeam era din cale afara de serios.

Şi ca o dovadă că însuşi destinul se asocia cu mine, ca să-mi arate că sunt menit unei căi cu totul alta decât celei pe care apucasem, făcu astfel încât, după câteva zile, cărţile să sosească în acelaşi ceas cu or-dinuUie plecare pe Nistru.

In primele momente, mă gândeam nici să nu-mi iau rămas bun de la Marusea. Un om hotărât s-o rupă cu totul de ceilalţi, deci şi de prietena lui intimă, trebuie să pornească în pas gimnastic şi 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 şi dacă inima lui nu-i va da nici un brânci înapoi, el va porni senin, mândru, conştient de tăria lui.

Am chemat-o deci pe Marusea - la ea nu mă mai duceam deloc după cele petrecute - şi dânsa s-a grăbit să vină într-o stare de nelinişte şi de tristeţe care mi-a dat imediat conştiinţa superiorităţii mele. Mândria numai o împiedica să izbucnească în plâns. Dar dacă, o clipă, sprâncenele ei încordate de încăpăţânarea-i rusească şi-ar fi destins arcurile strânse la maximum, vedeam bine că lacrimile i-ar fi inundat faţa, potop. M-a înduioşat mult această slăbiciune omenească, ce se vedea tot 196
mai clar pe măsura sforţării pe care biata fată o tăcea ca s-o ascundă. Oricum, era pentru mine toată această zbuciumare! Şi pentru că ea nu răsfrângea asupră-mi decât bucuria de a mă şti atât de adânc înfipt în sufletul ei, fără ca sufletul meu din parte-i să poată fi reţinut acolo de nici o cătuşă, înduioşarea mea avea într-însa ceva părintesc, ceea ce o îndârjea pe ea şi mai mult şi-i prefăcea inima în bucăţi sângerânde, zvâcnind la picioarele mele.
O, sfântă fericire de a putea fi, tocmai prin seninătatea şi conştiinţa libertăţii tale depline, chinuitorul unei pâlpâiri de viaţă, pe care ai în-genunchiat-o, ai subjugat-o şi o oprimi! O compătimeşti pentru că o oprimi şi o oprimi şi mai cu tărie, pentru a simţi, până la maximum de intensitate, dulceaţa milei.
O pipăiam sub vraja acestui sentiment divin şi-i striveam sânii, apăsând-o sub piepţii bine vătuiţi ai vestonului meu. îi sărutam părul cu sclipiri portocalii, care, seara, sub lumina becurilor, se aprindea îndată de acel straniu şi minunat roşu aprins. îi sărutam năsucul ei obraznic şi-i simţeam pe genunchi căldura coapselor pline, îi mângâiam alene fluierele picioarelor subţiri, 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 şi iubirea care-o mistuie ar fi putut să arate altfel, nu ştiu cum...
După spiţa tatălui, şi după spiţa mamei, jMaruseajera rusoaică sadea:... şi totuşi pentru mine ea nu era decât o basarabeancă.
Pe când Rusoaica pe care o aşteptam, Rusoaica din visurile mele... Doamne, ce distanţă..."
Nici unul dintre comentatorii *fiusoaiceŞYui* acordat vreo atenţie faptului că naratorul - care.
înţâ nu numai în paginile reproduse de mine de la începutul romanului, ci în întreg romanul - nu este autorul, ci un personaj, cu identitate precisă, şi anume locotenentul Ragaiac.)Fapt totuşi esenţial, fiind-că situează din capul locului exprimarea într-o clară perspectivă subiectivă şi explică atât turnura ei orală şi familiară ("Şi m-am bucurat I cu atât mai mult, cu cât vedeam mutra plouată a camarazilor mei de batalion: adio vinul bun, fetele vesele şi viaţa asta' cu sindrofii etc"), cât şi ceea ce un critic numea batjocoritor "retorica imposibilă", bom-
i 197

basticismul stilului ("în timpul nopţii, suma asta crescuse fantastic, scăzuse brusc ca un termometru sub năprăsnicia viscolului siberian, se ridicase iarăşi, îmi îmbrâncise inima în aceleaşi subite şi înfocate oscilaţii pe care le făcea norocul zănatic venind spre mine şi părăsindu-mă, de atât de nenumărate ori, într-un atât de restrâns timp!"). Pompi-liu Constantinescu a alcătuit chiar o listă de "deficienţe" 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 t naratorul - spoială de cultură pe un fond de grosolănie cazonă, filo-jsofie a vieţii rudimentare, nemăsurat orgoliu viril, - poate fi pus să vorbească literar, în cuvintele romancierului însuşi?.Şunţce-i drept, în roman câteva pasaje în care naratorul îşi însuşeşte un stil literar, de pildă acela celebru în care este înfăţişată înghetarea apelor Nistrului: "Apele Nistrului curgeau murdar, cu sforari greoaie şi încete ca nişte hoarde adormite în şa. Pe maluri însă începutul înghetului se amuza să descrie festoane albicioase şi neregulate de pojghiţă, suprapunându-le uneori ca ardezia pe case. Zăpada însă conteni, dar simunul căzăcesc îi suflă multă vreme pe deasupra şi pe dedesubt, repezind-o în viscole turbate dintr-o parte în alta, încă zile în şir, până când îngheţă el însuşi, şi căzu la pământ, şarpe de sloi, care se preface în bucăţi". Stilul acesta de şcoală Odobescu şi Caragiale i-a plăcut lui Tudor Vianu pentru "frazarea bine cadenţată" *(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 excepţie, izolate cum sunt de gura care le rosteşte. Stilul nu e o substanţă, ci o funcţie. Există un stil al lui Ragaiac care, reflectându-i viziunea asupra existenţei (alta decât a autorului), îl defineşte implicit ca personai. "Când mi s-a dat ordin să trec cu detaşamentul de pază pe i Nistru, am salutat cu multă bucurie această noutate": cititorul atent intuieşte că cel ce spune aceste cuvinte nu e autorul, deşi persoana întâi l-ar putea induce în eroare, şi caută sa identifice pe vorbitor. înainte de f a şti cine este şi ce face, jţiecumse exprimă. Ia cunoştinţă de el prin I densitate subiectivă a unuiLstii)(Ţami liarral. bombastic). O admite ca pe

Qfconventif în *Rusoaica* aceasta convenţie este tacită, dar ea poate fi şi jtteclarată. "Numiţi-mă IsmaeF ' cere din prima frază a ro-
manului lui Melville personajul narator: Gib Mihăescu ar fi putut spune şi el: "Numiţi-mă Ragaiac". Această precizare ar fi clarificat, poate, de la început o impresie, pe care noi toţi am avut-o probabil la lectură, rămasă în lipsa ei nedesluşită, şi anume amestecul de emfază si de ironie ce caracterizează modul de expresie din roman. Pe de-o parte,

pe de alta, bravada pare conştientă de ea însăşi, exagerarea intenţionată, minată de ironie. Căci, pe tle o parte, autorul intră în pielea lui Ragâîac, soldatul fanfaron, îi împrumută stilul: "O pipăiam sub vraja acestui sentiment divin şi-i striveam sânii, apăsând-o sub piepţii bine vătuiţi ai vestonului meu." Vestonul nu e al lui Gib Mihăescu, ci al lui Ragaiac. Senzaţiile şi limbajul de prost gust de asemenea. "Atunci simţii deodată aroma pătrunzătoare a nucului şi-n rostogolirile care urmară văzui stelele aprinzându-se de svâcnirea lor firească, dar atât de puternică parcă dănţuiau ca pe fundul unei imense tamburine, pe care-o agita sălbatic deasupra infinitului un titan înnebunit. Formele cu rezistenţe şi flexibilităţi de oţel ale Niculinei îmi dădură bucurii nemaicunoscute. In schimb, îmbrăţişarea mea îndelungă o covârşi de tot şi o preschimbă dintr-o căprioară sălbatică într-o pisică nespus de calmă. Iar nucul era ameţitor." Pe de altă parte, cum pot fi Biblia şi rnariisr.riitnri ru*y* adevăratele lecturi ale urmi individ rare se exprimă [ca] Ragaiac? Autorul îl lasă să pretindă cu neruşinare acest lucra în loc să-i divulge preferinţa reală pentru romanele erotice de două parale. Oare el nu-şi cunoaşte bine naratorul-personaj şi îi atribuie lecturii saîe? Sau se amuză puţin pe seama lui, făcându-ne complice cu ochiul cândjijilcătuieşte lista pretinselor lui preferinţe? Şi una, şi alta. Naraj torul nu se mulţumeşte să-şi relateze ohier.tiv aventurile, ca într-ur clasic roman de acest gen, ci se comportă ca im soldat fanfaron: lău[J]

J

dându-se în gura mareşi mistificându-se până şi pe F[inp] î""işi raHi ia unele fiistanţf (dgşLnu consecvent): ne lasă să înţelegem căi naratorul său nu oferă suficiente garanţii de seriozitate, nici din punct; de "vecfereTntelectuai, nici din punct de vedere moral. Această dublă' distanţare 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 evidenţă. Ţine 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 aşa, tocmai la timp căci de mult dorea (fără a găsi prilejul) să-şi schimbe felul de viaţă.. Parcă spre a-şi pune singur la îndoială sinceritatea, mărturiseşte că a mai încercat şi altă dată astfel de soluţii radicale, dar fără succes. Fericit că va cunoaşte în bordeiul de pe Nistru deliciile singurătăţii, iată-l gata să înlocuiască cărţile lui Grimaud cu cărţi adevărate: şi încă ce cărţi! înşiruirea titlurilor ne ţre- zeşte zâmbetul. Aici exagerarea îşi revelă caracterul intenţionat ironic. I Distanţa dintre autor şi personajul narator e deocamdată de natură in-5 telectuală. Un *coureur* care se sihăstreşte cu entuziasm ca să se consacre studiului matematicilor şi lecturii Bibliei! Şi, ca şi 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. Viaţa se ia de la capăt prin sacrificii totale. Săjootămradi-jt calitatea fiecărui act. A nu mai vedea deloc pe Marusea în aceste coh-cliţn ar ti o laşitate, nedemnă de eroul nostru: un om hotărât nu se teme să-şi pună, o dată mai mult, hotărârea la încercare. Şi iarăşi ironia scoate capul: prea mult afirmată, această hotărâre nu e oare mai mult o dorinţă 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 şi 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 urmăreşte oare să se convingă pe sine? BravejzăjjijdQar. In xhes.r 1 tiunile plecării, ci şi în aceleasentimentale. El e un bărbat, nu e aşa,
• perfect stăpân pe simţămintele lui. înduioşarea de slăbiciunea femeii apare ca destul de cinică. Oprimându-şi sufleteşte partenera, îşi oferă satisfacţia unor clipe de intensă milă. Şi are ochii atât de bine deschişi, încât nu-i scapă nici cel mai mic defect. Nu se lasă antrenat de instincte. Marusea este, ea, tânără şi frumoasă (ah, de-ar avea picioarele o idee mai lungi!) şi, pe deasupra, rusoaică. Dar nu e Rusoaica! Doamne,
ce deosebire! TrepJ.at. se face simţită si nţdiştanţă de natura moralaj *ţ* între autor şi narator.
Dar în acest pasaj nu ni se indică numai trăşăturilejui. sunt formulate şi temele principale ale

romanului: Aema aşteptării? si WflfI 'HealţihiLjRagaiac merge cu entuziasm pe frontieră spis.a-pu.tea I aştepta, 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 ruseşti. Ragaiac îşi căptuşeşte bordeiul lui de pe Nistru cu tomuri impozante şi se delectează un timp cu probleme de matematică şi de astronomie. Acest "ascetism matematic", cum îl numeşte el însuşi, menit a-lîndepărta de ispitele uşoare şi blajine ale mediului în care trăise, sfârşeşte însă prin a-i exacerba pofta deviață ce se voia reprimată. Aşteptarea lui Ragaiac seamănă cu un paradoxal exercițiu spiritual prin care demonii sexualității nu sunt exorcizați, ci reanimați. Că e vorba de o tehnică şi nu de purul hazard ne-o arată o comparație pe care locotenentul o face chiar el între sine însuşi şi plutonierul Gărneață. Recunoscându-se în subalternul său Ragaiac observă qă singurul lucru care-i desparte este această educației a simțurilor, nu abolite, ci nutrite cu exemple ilustre din mitologie f care-i permit tânărului ofițer să posede într-o țigăncuşă oarecare pej însăşi zeița Diana. "Chemamjn ajutor literatura ca să mă scape de I seţeadeyiaîă", exclamă el când îşi comandă biblioteca de campanie, însă literatura îi hipertrofiază această sete. "Ceteam Sfânta Carte **şif** aşteptam. Ea va veni, îmi spuneam, ha va veni, mă întărea în credința mea Sfânta Carte". Ea, Rusoaica: jronîaâautorului e)din nou evidentă. Aşteptarea se complică prin intrarea" în scenă a Mariucăi şi a Niculi-nei: eroul nu e un platonic stupid, devotat visului său, ci un bărbat normal şi sănătos, care, adorându-şi Rusoaica din vis, posedă alte rusoaice reale. Deşi nu există în aşteptarea lui idealism propriu-zis, se-l xualitatea nu e pur instinctuală. Paradoxalele exercițiii ale lui Ragaiac. sunt o savantă complicare a instinctului, care rămâne pur şi totodată sofisticat. în clipa etosului, ce însoțeşte numai sentimentul, nu şi in-î stinctul, ori a psihologicului, sub forma geloziei sau a decepției (cu totul secundare la Ragaiac), aspirația virilă îşi trage semnificația dintr-un fel de patos al instinctului, al sexului. Este însă, cum am văzut, o aşteptare *degradată,* un ascetism ce îngăduie experiențe numeroase. Şi 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 şi energic, mai curând Sancho Pânza decât Don Quijote. Ca şi aşteptarea, idealul este degradat. "...Individul erotic al literaturii lui Gib Mihăescu» - scrie Al.' Protopopescu - nu tânjeşte (când tânjeşte!) după frumoasJ
201
fără corp, ci *cu corp.* E lucrul cel mai simplu şi mai evident, pe care se pare că nici romancierul nu l-a înțeles până la capăt." Şi încă: "Trăsă-. tura dominantă a eroilor săi nu este visul şi închipuirea, cum îndeobşte ts-a observat, ci *simțul practic".* în fond, *Rusoaica* e mai puțin romanul lunui ideal (erotic) decât al unei iluzii. Protagonistul însuşi este un ilu-ţzionat. Toate acestea sunt adevărate.)Rămâne întrebarea dacă autorul îşi cunoaşte sau nu cum se cuvine personajul. Ceea ce îl caracterizează până la urmă pe Ragaiac nu e atât faptul de a aştepta spiritual (autorul îi umple; cu perfidie, aşteptarea, de viață) miracolul ivirii femeii ideale (autorul îi oferă compensații foarte pământeşti pentru întârzierea lui), cât faptul de a fi un ins funejar incapabil să-§ijepr.e.zinte idealitatea şi săjşeconsacre. Autorul îşi lasă personajul narator să se prezinte ca un Don Quijote; însă el ştie că Ragaiac e de fapt un Sancho Pânza. Ştie şi ne-o sugerează prin ironia care dublează emfaza! Lăudăroşenia lui Ragaiac e o mistificare a adevărului în ochii personajului însuşi, dar care pentru autor (şi pentru noi) rămâne ce este: simplă lăudăroşenie. Un ins banal joacă rolul Cavalerului ce aleargă după himera Prințesei îndepărtate şi vrea să ne convingă că stupidele lui aventuri au un mare conținut spiritual. în miezul *Rusoaicei* este o rnistificație-demistifica-ție: naratorul încearcă să ne mistifiJnj3rivina lui însuşi, în vreme ce autpjiîrîncearcăsăj dmisjtecrpeoiajul. Jocul stilistic dintre fan-
faronadă şi ironie se explică prin jocul acestor atitudini.
Dacă acceptăm o definiție a lui Thibaudet, *(Rusoaica*este unjigic roman romanesc. Originea speciei, Thibaudet o găseşte în romanul de aventuri englez (care în stare pură "exclude iubirea la fel cum tragedia clasică excludea personajul soțului înşelat") care a produs, în Franța, un hibrid combinând aventura cu erosul. Romanul romanesc 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 şi pe care autorul nu se poate opri să n-o dea la iveală". Recunoaştem qrphi-" gjuițatea din *Rusoaica.* Naratorul povesteşte aventurile eroului său cu ₁ emfază şi în acelaşi timp cu spirit critic. Mai mult: "Orice roman de iubire - observă Thibaudet - în măsura în care arata iubirea zbuciu-i mata sau contrariată de impedimente implică un anumit romanesc". Şi defineşte spiritul romanesc drept acel spirit care "închipvie şi ne face 202

să ne închipuim iubirea nu ca pe un sentiment născut dintr-o lume lăuntrică şi amestecat în trama obişnuită a vieții, ci coborât printr-un zbor, neaşteptat, al destinului şi luând o înfățişare ieşită 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-foileton şi construindu-se pe anumite potriveli ale evenimentelor, pe surpriză şi pe senzațional *(Reflecții asupra romanului).* Sunt acestea şi trăsături ale *Rusoaicei,* roman al uneiaspi-rații contrariate, bazat pe o iluzie (care este o formă de a stărui a imaginarului în real). Aspectul seiizațional"esfed¥lîielrreliînveHerat, 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 câştigului, şi continuând cu sosirea coletului de cărți chiar în ziua plecării pe graniță. De altfel, Ragaiac este un super- stițios. Toate aceste elemente caracterizează şi romanul pur de aventură: ceea ce presupune inedit romanul romanesc este dublaremjstifi-cației de luciditate, destrămarea iluziei.

Cum am văzut, această destrămare e perceptibilă de la nivelul sti-ț lului. întreg romanul este construit ca geamantanul cu fund dublu al unui scamator. Naratorul are în sânge teatrul şi-l joacă tot timpul. Soarta însăşi e perfidă, ca şi cum ar glumi, aducând o Rusoaică, dar în sectorul alăturat de al lui Ragaiac, la slabul Iliad, care o şi pierde. Acest aspect de joc alterează aventura, sporind romanescul. 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 strămoşul serios al acestui nepot pus pe şotii care este romanul romanesc. Meritul *Rusoaicei* a fost descoperit de obicei în finețea analizei psihologice, care ar înnobila latura curat senzațională. Cel puțin Perpe-ssicius aşa credea. întreaga critică a văzut în *Rusoaica* un roman psi-l ho logic. Psihologia serioasă ar face digerabilă artistic aventura. în rea- litate lucrurile se prezintă aproape pe dos: jocul, teatralitatea, indicarea J. artificiului salvează de la eşec drama psihologică. Dacă autorul s-ar fi. luat până la capăt în serios în ipostaza de Ragaiac, atât aventurile, cât şi stilul ar fi fost de necrezut şi foarte nesuferite. Pe lângă mostrele oferite cu alte prilejuri, putem scoate lesne altele ca dintr-un sac fără

fund. Iată ce convențional e descris un cal minune: "Volbur îşi primi stăpânul cu un nechezat de prietenie şi cu mişcări sprintene şi nervoase, alungând ape negre pe gâtul şi pe crupa pluşată". Portretele de femei sunt toate într-un stil imposibil. Numai ochiul, cum să spun, i expert al lui Ragaiac le poate vedea aşa. Autorul se salvează de bănuială prin refuzul de a se identifica deplin cu eroul său: ambiguitatea 1 inițială, trădată de dublul registru al exprimării, nu e caracteristică ro-j manului de aventură, ci aceluia romanesc. Este o convenție acceptată, o complicitate, în *Rusoaica* ce lipsea cu desăvîrşire în *Ciocoii vechi şi noi* ori în *Misterele Bucureştilor,* şi nu numai fiindcă sunt despărțite de şaptezeci de ani de evoluție a genului, dar şi fiindcă unele țin de specia cărții de aventură, iar altele de aceea a romanescului.

Am putea compara bunăoară marea scenă dintre Ragaiac şi 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, îşi foloseşte soția, pe superba Niculina, ca momeală -.pentru ofițerii de gră-J niceri, ca să le câştige prietenia. Bărbatul crede că Niculina, deşi intrată în acest joc, va şti să rămână cinstită. Dar se pare că ea îl iubeşte cu adevărat pe Ragaiac şi totodată e prea legată de Bălan ca să-l trădeze. Bălan intuieşte că a fost înşelat, evadează din închisoare şi ajuns acasă o bate groaznic. Peste câtva timp, într-o noapte, Niculina cheamă pe

I Ragaiac cu tot plutonul ca să i-l "dea" pe Bălan. Locotenentul bănuieşte că e la mijloc o înțelegere între cei doi, dar se face a nu observa fiindcă are planul său: vrea să prindă pe Bălan, şi în schimbul eliberării, să-i ceară să aducă pe Valia Nicolaevna, Rusoaica sosită şi apoi pierdută prin prostia lui Iliad. în această conjunctură începe scena dintre Ragaiac şi Niculina. Ofițerul şi-a adus plutonul, femeia aşezând ostaşii cu mâna ei în locuri anumite. Ea însă nu ştia două lucruri: că cei mai buni dintre gradați rămăseseră la pândă în dreptul vadului lui Bălan şi că Ragaiac studiase bine topografia şi cunoştea locul pe unde contrabandistul ieşea ori intra în casă. Şi acum toți aşteaptă 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 şi unei legături de lemne pe jos. Ragaiac pre-

supune că Bălan e în pivniță şi că acesta e semnalul de liberă trecere. Ca să se convingă, o obligă pe

Niculina să danseze goală în faţa lui. Scena dansului e dramatică. Dinspre geamlâcul pivniţei ameninţă glonţul 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 şi pleacă. Ragaiac, care a salvat-o astfel pe Niculina, crede partida câştigată şi se pierde într-o conversaţie mută cu Valia, pe care Niculina i-o citeşte în ochi. Geloasă, Niculina îi mărturiseşte că nu avea de gând să-şi trădeze soţul, ci numai să şi-l oblige şi să-l determine să accepte pe Ragaiac. Dar tocmai când par a se.împăca, şi Niculina se lasă îmbrăţişată, 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 împuş-' caturi de afară: Serghie Bălan e împuşcat dintr-o eroare şi totul se prăbuşeşte. Chiar şi în acest rezumat (episodul fiind prea lung, douăzeci şi cinci de pagini, spre a-l putea reproduce) se poate observa că scena conţine numeroase elemente specifice romanului de aventură: dublul joc al fiecărui protagonist (care e o deghizare); momentele desuspans; desele răsturnări de situaţie; dezvăluirea adevăratelor gânduri sub presiunea evenimentelor; surpriza din final. Ea poate fi considerată ca o variantă perfecţionată a atâtor scene din romanele lui Baronzi, Bujoreanu sau Filimon, cu caracter melodramatic. Există însă o deo-j sebire profundă în chiar funcţia de melodramă, a cărei structură roma-J nul secolului XIX o copiază adesea (Peter Brook, *The Melodramatica Imagination),* între romanul aventurii şi romanul romanesc. Ambele ' sunt aşa zicând teatrale: însă într-un caz, teatralitatea este însăşi esenţa aventurii, îngroşată, făcută ostentativă, iar în celălalt, teatralitatea esi un mod de a relativiza aventura, subţiind-o, ironizând-o. Romanescul nu e decât forma nouă a aventurii, modelată cultural, uneori interiorizată, apropiată de joc; romanescul este o estetizare a aventurosului.

In stare pură, roniajuihrojnanescnu e de găsit decât în *Rusoaica.* Celelalte romane ale lui Gib Mihăescu sunt mult mai impure. Iată *Donna Alba,* în care aspiraţia e confundată cu ambiţia de clasă şi ro-, manescul este împins spre social. Mihai Aspru nu mai este un obsedat erotic, ci un simplu ambiţios. Şi scopul şi mijloacele acestui seducător

205

sunt altele. în Rusoaica visată de Ragaiac, ascendenţa nobiliară e chestiune de blazon, de snobism pur şi provine dintr-o contaminare livres-că a personajului; în Donna Alba dorită de Aspru, aristocratismul este esenţial, căci avocatul are stofă de arivist. El nu cucereşte Femeia, ci îşi apropriază Aristocrata. în acest roman al parvenirii, romanescul impregnează elementele de ordin social, creând un fel de hibrizi ce nu au fost încă identificaţi şi studiaţi ca atare, dar au dovedit o anume rezistenţă. Tabloul aristocraţiei decăzute zugrăvite în *Donna Alba* e în fond un pur tablou pitoresc cum va fi şi cel din *Scrinul negru,* mai târziu. Socialul devine un fundal colorat iar tipologia alunecă spre excentricitate. Romanescul absoarbe aici descrierea mediului şi a moravurilor, aşa cum a absorbit mai de mult, zice Thibaudet, aventura clasică. El impune socialului şi psihologicului jocul său.

X Principial romanescul reprezintă o vulgarizare a romanului. Thibaudet leagă, nu fără ironie, înflorirea romanului romanesc în Franţa de primul război mondial care a făcut ca "femeile desenate de He-rouard şi agăţate în toate birourile companiilor şi în toate corturile ofiţerilor să devină arta proprie tranşeelor franceze, aşa cum renii, zimbrii şi mamuţii pictaţi sau gravaţi erau arta proprie unei civilizaţii troglodite mai vechi." La noi romanul romanesc 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 societăţii, a războiului, a lumii bune, a adolescenţilor etc.

Poate lua orice înfăţişare. îl recunoaştem după faptul că în loc să dezvăluie mecanismele unei lumi, se dovedeşte mai curând un creator

i de mitologie. Apariţia lui, într-un anumit moment, arată legătura strânsă care-l uneşte cu publicul. Romanul şi-a creat, la noi, adevăratul public,, după 1920: la rândul lui, publicul începe să-şi creeze romanul preferat. Niciodată înainte, în timpul domniei povestitorilor şi memorialiştilor, romanul n-a avut un public al său, atât de numeros şi de fidel; şi niciodată înainte, cititorii nu au impus romanului într-o măsură atât de mare gustul lor. Fidelitatea aceasta sfâşie practic romanul

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

format în spiritul foiletoanelor din secolul XIX, şi care recunoaşte în i spiritul romanesc un avatar evoluat al spiritului de aventură; de alta,

Vromanele pentru, să zicem aşa, scriitorii înşişi (ori pentru acea parte 206

din public capabilă să admită noul), care-şi devin şi cei mai calificaţi cititori, romane în care se încearcă modernizarea epopeii naturaliste şi a psihologismului. Am ridicat aceste chestiuni în

introducere. între Ionel Teodoreanu şi M. Blecher, între Cezar Petrescu şi Camil Petres-cu este exact această deosebire. O cauză importantă a întârzierii romanului la noi, G. Ibrăileanu o descoperea în "lipsa unui număr suficient de cititori, care să facă posibilă scriitorului o viaţă liberă, consacrată exclusiv literaturii..." *(După război).* Când, după 1919, acest număr se înfăptuieşte, putem constata că el ajută, în adevăr, pe unii romancieri să trăiască din scrisul lor, dar cu condiţia să scrie romanele pe care le citeşte 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.-neşti, chiar dacă nu pure ca *Rusoaica,* oferind surogate de descripţie socială şi de analiză psihologică. Numărul autorilor e greu de precizat. Trei sunt totuşi în atât de mare măsură reprezentativi încât îi putem. utiliza ca eşantioane: măi întâi, desigur, chiar Gib Mihăescu. Apoi, Cezar Petrescu şi Ionel Teodoreanu. în ei, gustul care le dă naştere şi gustul pe care-l întreţin se află în stare pură. Ei constituie cea mai bună dovadă că, o dată cu societatea, s-a schimbat şi cititorul, şi, o dată cu cititorul, literatura. Vorbind de cititor: el se recrutează acum (fireşte, nu exclusiv) din profesiunile liberale ce înfloresc în marginea lumii industriei şi finanţelor. Aparţine vârfurilor micii burghezii. Iubeşte confortul şi înlesnirile tehnicii; umblă cu automobilul, cu trenul şi cu avionul; e un spirit practic¡.£ozitiv: afacerile înainte de toate. Are o singură latură vulnerabilă: e mândru de poziţia socială recent dobândită şi, de aceea, foarte vanitos şi snob. Şi este mai ales un cititor de romane. Cezar Petrescu (admirator al lui G. Duhamel, Jules Romains şi Claude Farrere) îşi datorează, cel puţin în parte, succesul literaturii lui faptului de a fi speculatjtceastă vanitate snoabă. El zugrăveşte epoca şi oamenii ei, în chip foarte direct, uneori, jurnalistic; mulţumeşte nevoia cititorului dease recunoaşte în opera de ficţiune; dar totodată îl flatează, căci romanele lui aferă în fond noii burghezii sub aparenţa de imagine realistă, *o* mitoKÎgî. în plus, romaneleTuŢLrnTconfec-ţionate abil, dând totuşi impresie de autenticitate, au o intrigă condusă limpeSe, tipuri clare, psihologie rezonabilă. S-a vorbit cu oarecare

207

uşurinţă de frescă şi de realism social în *Calea Victoriei* sau în *întunecare:* ciclul proiectat, pe model balzacian şi zolist, delJCgzPejescu reprezintă de fapt un triumf al romanescului, în latura picturii exterioare. Bucureştiul e în aceste romane o mare metropolă, trepidantă, modernă (chiar încă privită destul de des cu anxietate, din unghiul dezrădăcinatului, al omului vechi, din aceeaşi plămadă cu eroii sado-venieni); mijloacele de locomoţie, barurile de noapte, luxul dau senzaţia de civilizaţie occidentală; starurile de cinematograf, eroii şi aventurierii vremii, Greta Garbo şi Guynemer, intră, prin Cezar Petrescu, în existenţa cotidiană a burghezului mijlociu, onorat de o companie atât de ilustră. Nu e vorba în romanesc de evaziune propriu-zisă, de acea funcţie a imaginaţiei, 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 a-duce excepţionalul la nivelul banalului. Putem ilustra acest jxjmaneşc - unit cu un realism cumpătat, economic - prin *întunecare.* Primit contradictoriu la apariţie (1927) - cu elogii de către unii, cu mari rezerve de către alţii - primul roman al lui Cezar Petrescu justifică deopotrivă ambele atitudini. împrejurarea este uşor de explicat astăzi. Elogiile, romanul le merita datorită gradului neaşteptat de profesionalizare a autorului, într-un gen ce părea (şi, până la un punct, era) de dată recentă la noi. Romanul nu era doar bine scris, pasabil, viu, ci şi actual. Pentru generaţia care făcuse războiul mondial, era întâiul roman de războirealişţ. *Pădurea spânzuraţilor* putea părea prea specific ardelenesc iar *Strada Lăpuşneanu,* doar o nuvelă dezvoltată. Dar şi rezervele erau întemeiate: romanul n-avea adâncime şi semăna destul de bine cu un reportaj al evenimentelor încât să dea lui Pompiliu Constantinescu impresia că-i lipseşte orice transfigurare artistică. Citit astăzi, *întunecare* ne aparecaun document notabil;nuatât pentru epoca pe care o zugrăveşte, cât pentru stadiul genujuijcaaţarejanoi¡jntâia parte este spiritual-sentimentală; a doua, numai melodramatică. Cezar Petrescu este un pictor alert al mondenităţii şi unul ceva mai stânjenit al altor medii şi mai ales al frontului. Tipurile sunt fixate uşor, în câteva ace, neamănunţite. Lumea aceasta există, e vie, neîndoielnic, chiar dacă ne face impresia de *deja vu,* de labsenţă a ineditului. Romanescul se demodează cel mai repede tocmai 208

pe MurajdjLinăoiiL. Personajele se epuizează de obicei în momentul intrării în scenă: nu au evoluţie. Să ne amintim o clipă de perifericul Virgil Probotă, profesorul stângaci şi şters, când îşi face apariţia pe terasa Cazinoului din Constanţa: totul despre el e spus într-un scurt paragraf: paharul răsturnat pe masă, mărul rostogolit cu cotul în poala unei doamne şi celelalte semne ale stângăciei lui. Defectul acestui ro-. man (al romanelor lui CezarPetrescu în general) este reversul însuşirii ' lui principale:

uşurința de a zugrăvi o scenă, un om, un gest, dialogul vioi, evocarea melancolică. Un condei abil şi fără profunzime compune rapid atmosfera, mişcă tipurile, încheagă conflictele.
Şi încă: Radu Comşa, tânăr frumos, ambițios şi cuceritor, destinat unei cariere strălucite, nu rezistă vocii morale şi se duce din proprie inițiativă pe front (deşi putea să scape); se întoarce desfigurat de o urâtă cicatrice; în condițiile de după război, când rănile se închid repede şi viața îşi reia cursul, nu mai izbuteşte să se adapteze şi ajunge în pragul sinuciderii. Aceasta fiind problema etică din *întunecare,* putem nota două lucruri: întâi, că ea este oarecum problema-tip a generației lui Comşa, şi 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 şi exterioară. Procesul în care sufletul personajului se preface radical, îmbătrânit de cruda experiență a războiului, nu este nicăieri dezvoltat. Cezar Petrescu zugrăveşte doar efectele unor cauze ce rămân subînțelese. Aici întrevedem 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 îşi consumă talentul lui fragil, de reporter iute de picior, n-are suflet adânc, ci doar comportament caracteristic.
Şi iată soluția: figurarea, oarecum facilă, a crizei spirituale prin ceea ce poate părea o metaforă (sau mai degrabă o metonimie): cicatricea. Radu Comşa s-a întors de pe front cu obrazul mutilat. Această schimbare la față, în sens propriu, înlocuieşte cu totul schimbarea interioară. E o substituire de planuri. Analiza crizei este figurată de cicatrice, rezumată printr-o stereotipie. Comşa desface logodna cu Luminița Vardaru şi îşi ratează cariera, din cauza cicatricei care-l

marchează. Cicatricea face din arivist un inadaptat. Nu poate fi continuitate între cuceritorul (de inimi şi de poziții sociale) de dinainte de război şi dezabuzatul, slabul individ, de după război: cicatricea e semnul unei rupturi. Ea absoarbe toate sensurile etice şi 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 şi 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 şi al demenței. Cezar Petrescu nu e pregătit pentru cea de a doua, care cerea o vocație a sondării subconştientului, în manieră Gib Mihăescu din nuvele; dar nu e consecvent nici în prima, căci nu coboară niciodată cu adevărat în straturile conştiinței etice. *întunecare* avea de ales între un roman al conştiinței (ca *Pădurea spânzuraților)* şi unul al subconştientului obsesiv (ca *Vedenia):* a preferat o cale de mijloc, a melodramei romaneşti. Totul petrecându-se "pe față", în ambele sensuri ale expresiei, cicatricea devine tema părții a doua a romanului, aşa cum mondenitatea a fost tema întâii părți. Legătura dintre ele se vede uşor: cicatricea este în definitiv semnul alterării mondenității, care, în acest fel pătată, îşi pierde imaculareа caracteristică. Melodrama din *întunecare* se joacă între mondenitatea voioasă şi inconştientă de dinaintea marii conflagrații, şi cicatricea care o desfigurează.
Dacă Cezar Petrescu propune cadrul public şi 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 şi provincial. Bucureştiul lui este ca acela al doamnei Catinca din *La Medeleni:* un Iaşi mutat în strada Popa Nan din Capitală. El se introduce în budoare; violează corespondența şi jurnalele intime: evocă, deci, fața secretă, delicată, a aceleiaşi burghezii care la Cezar Petrescu apărea aproape lipsită de inte-rioritate. O descrie fără exactitate, mai mult în atmosfera decât în adevărul ei, sau, măcar, lasă această impresie; căci amănuntele sunt, la fel, ca şi la Cezar Petrescu, amănuntele obişnuite ale existenței obişnuite. Scăldate mereu în apele unei fantezii idilice şi pline de un farmec desuet, care oferă o iluzie de stabilitate şi de ierarhie unei lumi ce 210
se schimbă repede. Nu se mărgineşte nici el să picteze portrete de familie în manieră poetico-realistă; ghiceşte, dincolo de ceea ce sunt, în particular, aceşti medici, profesori, avocați, ofițeri, boiernaşi, elevi de liceu, ceea ce vor să fie. Le oferă şi el o mitologie: nu una publică, ci una privată. înfățişează drame sentimentale şi cam dulcege: farmecul întâlnirilor şi amărăciulea despărțirilor dintre amanți, o erotică adolescentină, plină de misterul întâilor revelații şi inițieri, inconfortul delicios al adulterului, pe scurt, plăcerile nemărturisite ale unei lumi care afişează pudibonderia (distingând cu grijă între ceea ce se cade şi ceea ce nu se cade), deşi nu disprețuieşte nici amoralitatea fără grave consecințe.
Să ne oprim o clipă asupra trilogiei *La Medeleni* (1925-l927) 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 şi ultimul, la aceea a tinereții propriu-zise, Dănuț, Monica, Olguța şi ceilalți sunt nişte eterni adolescenți prin mentalitate. Ne surprinde şi la alte personaje ale lui Ionel Teodoreanu această mentalitate adolescentină: adolescența este prin ea însăşi o vârstă romanescă. (Nu de *roman,* în general, ci *romanescă).* După cum, într-un fel, romanescul însuşi, prin origine (aventura), aparține adolescenței. Drama e adultă, ca şi conflictul: presupun memorie, ranchiună, ură, plăcere a distrugerii. Adojescențajcrudă însă gratuită, căci se confruntă j:u probleme soluționabile, când totul e încărever-sibiLJubirile 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 vaporoasă, happy-end-ul situează această literatură sub semnul agreabilului. *La Medeleni* îşi plasează acțiunea în aceiaşi ani ca şi 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 Comşa, aici obrazul eroilor rămâne nepătat. în lipsa conflictului, edulcorarea nu e amenințată decât de insolubilul total: moartea. Cancerul şi sinuciderea Olguței sunt extrema cealaltă, ca în orice Iove

story. Drama fiind, ca vârsta adultă, la mijloc, moartea e reversul vitalității adolescentine, dar e la fel de "naturală" ca şi ea. E curios, dar tocmai criza lipseşte din aceste romane: criza ca filtrare, prin conştiința etică, a vitalității sau a morții, criza ca de-naturare. Conştiința morală aboleşte 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 deosebirea că acolo acest erou aparținea unui nivel anume al societății, şi aici, unei vârste anume: din socială, adaptarea devine biologică. Câtă vreme nu sunt etic prelucrate, iubirile, despărțirile, infidelitățile par atât de fireşti, încât nu se încrustează adânc în ființa eroilor, lasă doar urme pe piele, care şi acelea se şterg cu timpul. Adolescentul n-are dramă, fiindcă nu are maturitatea care să-l limiteze şi să-i creeze conştiința ireversibilului: Dănuț trece din brațele Adinei în ale Ioanei, şi de acolo în ale Rodicăi, fără complicații. Vârsta jurămintelor întru eternitate e funciar optimistă. Adolescentul n-are istorie, nici morală. E un animal cu oarecari complicații sufleteşti. Ionel Teodoreanu îşi alege de obicei astfel de personaje (într-un erou ca Vania, adolescența se prelungeşte) în care natura nu e încă abolită de conştiință.

Romanescul în *La Medeleni este,* în al doilea rând, şi o problemă de stil. "Limba maternă? - se întreabă la un moment dat Dănuț, care scrie versuri în franceză. O respect şi o iubesc ca pe o mamă; dar limba versurilor trebuie s-o iubeşti 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 şi 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 şi frumoasă ca o amantă. Este stilul fals prețios, ce-şi 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 îndeplineşte, între altele, această condiție, a romanescului înțeles ca un mod de a face curte. Romanul acesta fiind o marfă bine vandabilă, pentru cititori pretențioşi şi formalişti, deşi superficiali, el se ambalează în stil ca orice produs de lux. Ionel Teodoreanu e, dintre romancierii noştri, cel mai ilustru fabricator 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 guleraş răsfrânt, în care sânii sunt atât de căşti că-ți vine să le surâzi. O bluză de un alb subțire şi pmnăvăratic - albul parfumului de zarzări în diminețile copilăriei. Un alb în care sânii sunt o mirare de vât oprit -care te face să închizi ochii şi să-ți dezmierzi obrajii. Un alb care e lumină pe un joc de hulubi". Linia unui gât ascuns în horbota unui guler:..retorica frazelor suprimă treptat obiectul, aşa cum ambalajul comercial tinde să se substituie valorii produsului. Impresia de diluție lirică nu vine numai din sensibilitate, ci şi din vaporozitate. în spuma frazelor pier, pe rând, ca într-un Maelstrom delicat, analiza psihologică ("Miros de ars în suflet şi gândurile strâmbe şi strivite ca lanuri peste care au trecut năvălitori călări cu o mireasă răpită"),

senzualitatea ("Şi când simţea profunda bătaie de aripi a păsării de pradă care sfâşie adânc viaţa trupului, demonica bătaie de aripi a trupului fierbinte în goliciunea lui de flacără cărnoasă, - ochii lui Dănuţ priveau o pură faţă de fetiţă palidă cu capul răsturnat pe spate, zâmbind, cu uşoare tresăriri, cerului în care vede îngeri"), detaliul de portret ("o adorabilă fetiţă a cărei gură buda ca o cireaşă..."), descrierea de natură ("O zi de august, aromată şi 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 ("Mişcarea vastelor pălării învălui pe Dănuţ cu epicul vânt al gloriei. Se opri în mijlocul şoselei 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 îndărăt") şi aşa mai departe. Stilul kitsch, *made in România 1930,* este făcut din pole-ieli ce sugerează o senzualitate naturală (mereu naturală!): "Cunoştea dezmierdările lungi de-a lungul pulpelor îmbietoare până acolo unde pielița e dulce, grasă şi fierbinte ca a renglodelor în arşiţa de iulie"; "Deşi abia lunecase din aprige dezmierdări, era proaspătă şi luminoasă ca o mandarină descojită". Kitsch-ul nu este pur şi simplu prostul gust: este gustul, istoric şi cultural determinabil, al unei clase, categorii sociale sau al unei epoci, ce se dă drept natural, ascunzându-şi *parti-pris*-ul ideologic care-l constituie. Romanescul lui Ionel Teodoreanu e impregnat de kitsch-ul epocii sale: el însuşi încearcă să facă să pară naturale gusturile şi mentalitatea burgheziei autohtone din jurul lui 1930.

213

Nu doar la el, dar la Rebreanu, Sadoveanu, Hortensia Papadat-Benges-cu, Camil Petrescu, putem descoperi numeroase elemente integrabile acestui romanesc interbelic (în special în pasajele cu subiect erotic), de la situaţii la stil. Ionel Teodoreanu este însă cel care le-a colecţionat şi valorificat cu cel mai mult succes: gustul care a dat naştere 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 neaşteptat succes de librărie, şi din cariera unui tânăr scriitor, şi din analele literelor române; medelenismul s-a propagat cu iuţeala unei
epidemii".

Gib Mihăescu, Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu: fiecare din aceşti trei scriitori răspunde aşadar unei laturi precise din sensibilitatea.cititorului epocii: arta lor constă în inventivitatea cu care reuşesc să pună la dispoziţia acestui cititor alimentul potrivit. Romanele lor nu mai sunt crude, caale lui Rebreanu, şi nu ne izbesc prin forţa realismului; conţin din contra elementele necesareunei mistificări. Sunt o oglindă carejlateaza pe cel ce se priveşte în ea. Există, desigur, şi un secret al artei fiecăruia care-i face sa poată fi citiţi şi azi şi, probabil, şi în viitor, şi care rămâne în definitiv neelucidabil. Cum s-a putut naşte din această literatură osândită la mediocritate de însăşi esenţa ei un roman, cel puţinongrabil, 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 îşi face apariţia un personaj în haine de epocă; şi despre unul, şi despre altul, ni se spune în câteva fraze esenţialul. Iată cunoscuta uvertură: "într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puţin 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 procedeul restrângerii treptate a cadrului. Tânărul (despre a cărui înfăţişare şi îmbrăcăminte ni se comunică date tot mai precise) străbate strada aproape pustie, priveşte ogrăzile şi casele, căutând, după toate semnele, o casă anume. Arhitectura ocupă un loc important. Forma clădirilor, a ferestrelor, ciubu-căria ("ridicolă prin grandoare"), varul, dezghiocat de umezeală şi neîngrijire, ne permit să ne facem deja o idee de populaţia cartierului. Atmosfera sociologică se creează din astfel de explorări. în cele din urmă, tânărul găseşte ceea ce căuta. Casa respectivă este acum descrisă cu lux de amănunte. Aceste informaţii sunt menite să ne introducă tn viaţa unei familii. Cu ajutorul străzilor, caselor şi mobilelor, • cunoaştem oamenii. Este deci vorba de o reconstituire în toată regula, de departe către aproape şi din afară către înăuntru. Psihologia fiind considerată o funcţie a mediului, cu mediul trebuie totdeauna început.

215

Multe din romanele lui Balzac se deschid în acelaşi fel. G. Călinescu îi repetă, şi încă intenţionat, cum vom vedea, metoda. Dar spiritul?

în *Căutarea absolutului* Balzac consacră primele pagini explicării metodei sale. (Arhitectura, afirmă el, are o strânsă legătură cu viaţa şi cu întâmplările oamenilor.[1], Spune-mi unde locuieşti, ca să-ţi spun cine eşti. Şi încă: "Un mozaic rezumă o întreagă societate, după cum un schelet de ihtiozaur subînţelege o întreagă creaţie. Şi într-un caz şi în celălalt, totul se deduce, totul se înlănţuie. Cauza face să ghiceşti efectul, după cum fiecare efect îngăduie urcuşul îndărăt spre o cauză. Savantul reînvie astfel până şi negii bătrânelor veacuri". în monografia lui, uzând de alte exemple, Curtius a atras atenţia asupra "misticismului cauzalităţii" 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 aşadar pentru el un termen scolastic, ci constituie fundamentul misterios al lucrurilor. Dumnezeu e cauză, natură, acţiune... Misticismul cauzei şi al efectului domină estetica lui Balzac". *(Balzac,* I,Metoda

17*i*cjanărecurgea la un element arhitectonic ca să recompună o

' pornea de la os şi reconstruia o întreagă şŢecie dispărută. Nu întâmplător, Balzac susţine că arhitectura (şi arheologia) sunt pentru viaţa socială ceea ce este anatomia comparată pentru viaţa organică. Qcasă este un document sociologic şi moral. O întreagă societate poate fi ghicită din consultarea lui. Esenţiale la Balzac sunt două lucruri: unitatea lumii (cosmologică şi sociologică) şi determinismul ca mijloc de eşafodare a părţilor componente. însă, cum observă Curtius, cauza este un fundament cu totul misterios la el, în definitiv de esenţă divină, aşa încât unitatea lumii balzaciene apare ca având ea însăşi o natură magică. Metoda reconstrucţiei balzaciene se revendică de la o ştiinţă totală şi universală mai degrabă decât de la vreuna din ştiinţele pozitive ale secolului său. Locurile, casele, zidăria, mediul, gesturile şi fizionomia umană, trecutul şi viitorul colectivităţilor 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 şi 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 acelaşi 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 deducţii? Şi, 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 intuiţie decât de ştiinţăRealismul balzacian nu e documentar, ci, cum s-a spus, vizionar, ştiinţa lui fiind din speţa poetică a romantismului. Şi, oricum, acest realism presupune, din punct de vedere sociologic, o anumita încredere profundă în forţele de afirmare din societate. Sub critica legitimistă a instituţiilor 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 şi neobosit ca al unui bancher din vremea lui Ludovic-Filip. Balzac îşi conduce romanul - destinele eroilor - ca un astfel de bancher. Atât determinismul implacabil cât şi 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 şi toată ideologia totalitară a lui Balzac se prăbuşeşte. Romanul de acest fel intră în diso-luţie. 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 şi simplu balzacian, şi *Enigma Otiliei* nu este, să spunem, *Sfârşit de veac în Bucureşti.* La G. Călinescu, balzacianismul este redescopeit polemic, într-un moment în care romanul se schimbase o dată cu clasa socială care-i dăduse naştere. Polemica lui G. Călinescu vizează recondiţio-nârea speciei - ca o expediţie a lui Heyerdal menită să dovedească valabilitatea unei ambarcaţiuni sau a unui traseu -ţ într-un moment în care spiritul profund era altul. Se naşte de aici contradicţia dintre formula totalizatoare şi mecanic cauzalistă a lui Balzac şi structurile sociale şi mentale ale unei lumi risipite şi individualiste. Formula cedează presiunii: numai prejudecata ne poate face să vedem în *Enigma Otiliei* metoda lui Balzac din *Căutarea absolutuluiLa* G. Călinescu este un balzacianism fără Balzac.,

217

Să începem prin a revela spiritul de expertiză ştiinţifică în descrierea casei Giurgiuveanu: "Casa avea un singur cat, aşezat 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 înălţime absurdă, formând în vârful lor câte o rozetă gotică, deşi deasupra lor zidăria scotea tot atâtea mici frontoane clasice, sprijinite pe câte două console. La faţadă, acoperişul cădea cu o streaşină 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 şi să spună. G. Călinescu pare întâi a atribui eroului său, lui Felix, părerile şi limbajul, dai; nu înj mod consecvent. Ar fi, oricum, greu de admis că un licean de optspre-J zece-nouăsprezece ani, chiar eminent, posedă asemenea cunoştințe: "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...*"t 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 obrajii unei fetițe zugrăvite, probabil, în acuarelă, deveniseră, în ulei, prin neînțelegerea procesului de difuziune a' luminii, nişte lacuri de rubin fără nici o legătură cu restul" - psihologică, sociologică, estetică şi aşa mai departe) şi apelează la un limbaj profesional şi chiar uşor pedant. Universala şi magica ştiință a lui Balzac apare aici sfărâmată în nenumărate ştiințe speciale, fiecare cu»vocabularul ei.Locul chiromantului l-a luat expertul şi pe al poetului romantic, documentaristul. Metoda lui- Balzac ni se poate părea astăzi naivă; a lui G. Călinescu este însă artificială şi extravagantă. Exactitatea de la Balzac țintea un eşafodaj complicat, în care fiecare element se lega de celelalte, participând la spiritul întregului; la G. Călinescu ea este mai curând o erudiție fastidioasă şi 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 şi, prin excelență, criticii

E curios că tocmai această prefacere a metodei balzaciene a scăpat cu desăvârşire lui G. Călinescu însuşi. Autorul *Enigmei Otiliei* a voit, se ştie, să demonstreze vitalitatea formulei balzaciene într-un moment în care romanul nostru (ca şi cel european) se îndrepta spre Proust şi 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 şi repere),* învederează credința lui G. Călinescu într-o evoluție organică (şi etnic determinată) a literaturii şi 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 şi 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 şi 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 însuşi o folosea pe aceea a lui Balzac), ci chiar posibilitatea proustianismului, în condițiile istorice ale întârzierii societății şi I romanului nostru: "Căci este Proust o formulă ce poate fi imitată cu folos? El este un caz. Dacă am avea şi noi îndărătul nostru câteva sute de ani de civilizație şi o limbă ca aceea franceză, dacă am avea astm şi am sta închişi într-o odaie căptuşită cu plută, am avea şi 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 şi de prea multă conştiință 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 witn n ar şi 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 priveşte, vrea să rămână balzacian. Dar mai este *Enigma (MM* acel clasic ro-220
man realist, pe care-l doreşte autorului lui, ori măcar o creaţie obiectivă din familia lui *Ion* şi a *Pădurii spânzuraţilor?* Sau, mai limpede: mai poate fi? Nu cumva reluarea critică şi 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 povesteşte cum tânărul Popescu decide să ia de soţie pe Ioana, fata văduvei Petcu, fiindcă văduva are o vacă, Joiana, "lată, greoaie, cu ugerele pline, care-l scoseseră pur şi simplu din minţi". "Iată o întâmplare vrednică de ţara în care s-a scris *Ion* al lui Rebreanu", declară G. Călinescu. Referinţa ne interesează, ca şi tratarea: subiectul vrednic de *Ion* este reluat în registru burlesc. Aşadar, tânărul Popescu se înfăţişează văduvei Petcu, gătit ca de sărbătoare, şi-i cere mâna fetei: "Mi-a plăcut Joiana, vreau să spun Ioana, şi-aş vrea să ne luăm". Iar femeia, bucuroasă să scape de piatra din casă: "Ia-o, maică, şi să fiţi sănătoşi". Tânărul Popescu pune repede condiţia principală: "O iau, dacă-mi dai vaca". Văduva promite şi 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 înşelat, ca şi Ion de stratagema lui Vasile Baciu, şi se comportă la fel: îşi alungă nevasta. Biata fată, victimă inocentă, se duce ca şi Ana direct la grajd "şi se spânzură cu funia pricinii nenorocirii sale", adică a vacii, care în tot acest timp "rumegă inconştientă de rolul său în această afacere senzaţională". Acest concis roman burlesc seamănă până la un punct cu *Pâlnia şi Stamate* şi 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 şi în romane, unde nu vom întâlni "gravele probleme umane din romanul obiectiv" al lui Rebreanu ori în acela al "autenticităţii": "în schimb, satiriconul călinescian înfăţişează o comedie umană modernă, în care elementele jocului cu măşti, ale farsei, nu sunt cu nimic mai puţin grave, estetic, decât cele mai grave implicaţii ale romanelor amintite".
•Putem trage de aici o concluzie provizorie: şi 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 şi a unui fel de joc estetic de esenţă baroci. Să fie adevărat că nu doar în istorie, ci şi în literatură, tragediile se repetă de obicei sub formă de farsă? însă I. M. Sadoveanu a putut repeta balzacianismul în *Sfârşit de veac în Bucureşti* fără ca romanul său să devină comic. Sa fie de vină temperamentul lui G. Călinescu? I. Negoiţescu *(Scriitori moderni),* primul care a vorbit de *Enigma Otiliei* ca de un roman comic, crede că sursa comicului e dublă la G. Calinescu: "o virtuozitate epică ce e de fapt modul mecanic prin tradiţie al romanului clasic" şi care face din *Enigma Otiliei* o jucărie perfectă, de un epic "prea pur şi prea tehnic, fără altă motivaţie decât gratuitatea sa estetică prea evidentă"; şi, în al doilea rând, lumea de sorginte caragialescă a romanului. Ne putem totuşi întreba dacă nu cumva comicul însuşi al acestei lumi se datorează intrării ei într-o formulă mecanică, adică unei rigidităţi în tratarea materialului realist: *du mecanique plaque sur le vivant.* Să comparăm *Enigma Otiliei* cu *Sfârşit de veac în Bucureşti,* celălalt important roman balzacian din proza noastră modernă. I. M. Sadoveanu are înapoia lui aceeaşi tradiţie realistă şi eroul lui principal, Iancu Urma-tecu, nu e decât ultimul venit dintr-o serie glorioasă începută cu Păturică şi Scatiu, şi în care mai găsim pe Lică Trubadurul, Gore Pirgu, Mihail Aspru şi chiar pe călinescianul Stanică Raţiu. Faţă de ariviştii din care se trage, Urmatecu e poate cel mai complex şi

mai puțin schematic. Caracterologic şi psihologic, scriitorul a procedat prin umplerea tiparului de o viață foarte bogată. Ca tablou de moravuri, *Sfârşit de veac* este, de asemenea, un extraordinar de viu document al unei mici burghezii cu mari plăceri lumeşti, ce întârzie în ospățuri flamande, zugrăvite minuțios de un Jordaens atent la figurile pofticioase, la gurile rapace, la scurgerea sosurilor pe bărbii. In totul însă, *Sfârşit de veac* face impresia de roman vechi, întârziat în alt secol, pastişă a balzacianismului de şcoală. 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 balzaciene: pe care o îngroaşă, punând-o în evidență. *Enigma Otiliei* este, în spirit balzacian, o reconstrucție: dar înainte de a fi una a lumii, este una a formulei înseşi de romanAceastă imaginație de gradul al doilea - aplicată procedeelor balzaciene, nu conținutului - face din *Enigma Otiliei* un roman 222
de critic, în care realismul, balzacianismul şi obiectivitatea au devenit program esteticul. M. Sadoveanu se mărgineşte să zugrăvească obiectiv societatea bucureşteană 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* şi apoi *Bietul Ioanide* continuă să aparțină acestui roman doric, tradițional, prin unele elemente şi mai ales prin program, dar ele ilustrează altă vârstă decât *Ion* şi 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 însăşi 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 şi expert, care, în loc să înfățişeze lumea, o studiază pe probe de laborator. Demonstrația estetică presupune, în sfârşit, jocul, disponibilitatea ludică: *o artă a jocului* (acea comedie umană, acel satiricon cu măşti de carnaval, de care vorbea în detaliu Nicolae Balotă în studiul său), şi un *joc ăl artei,* în stare de recondiționarea clişeelor celor mai felurite şi, de un meşteşug 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 priveşte în oglindă, luând parcă act de sine şi 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 şi viață, dintre spiritul critic (ce se manifestă ca o intenționalitate polemică, dar şi ca un mod de tratare şi materia realistă pe care o are în vedere. Jarsa este aşa 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 şi într-un sens nu numai estetic, dar şi 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 romaneşti.
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 nişte cadre sociale bine precizate o frescă din viața burgheziei bucureştene". Şi, rituos: "Nimic livresc, nimic inventat, în atmosfera în care personajele evoluează: impresia de realism... este covârşitoare". Cel dintâi care a simțit nefirescul producător de comic al formulei a fost I. Negoițescu. 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 şi de personaje asemănătoare unor paiațe locvace, incapabile să alcătuiască o lume. Că ele alcătuiesc totuşi una, dacă scăpăm de prejudecata realistă, a arătat magistral Nicolae Balotă. E, clar că înțelegerea*Enigmei Otiliei* (şi 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 şi a omului, ci a artei şi a surogatelor ei; aşadar, înlocul unui ochi de observator şi 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 priveşte spre viață, celălalt trăgând spre literatura însăşi. Dar, la romanul următor, Pompiliu Constantinescu s-a lăsat furat de impresia de balzacianism ortodox. Şi,totuşi cel puțin în

patru privințe *Enigma I Otiliei* poate fi studiată ca romanul comic al unei vocații critice şi polemice: tipologia redusă la clara esență şi aproape mecanică; de-I plasarea observației din centru spre periferia claselor morale, de la tip la caz, cu alte cuvinte excesul şi caricatura; exhibarea interiorității şi y dezvăluirea motivațiilor; prezența unor teme şi motive caracteristice comediei clasice Să le dovedim pe rând.
Polemizând cu Camil Petrescu, G. Călinescu dintingea două feluri de indivizi prin prisma capacității de adaptare la lume: unii care se adaptează automatic, adică instinctual, şi alții care, străduindu-se să se 224

V

explice, se adaptează moral: "Obiectul romanului este omul ca ființă morală... Interesul în roman şi în genere în observația omului provine din viclenia cu care instinctele se ascund sub structura moralității. Când un erou se poartă după instinctele fundamental 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 complecşi sunt nişte ipocriți, sublimi ori ridiculi, care nu vor să admită izvorul automatic al actelor lor". în ce categorie intră oare, prin prisma acestor considerații, personajele romanului căli-nescian? Sunt ele ființe morale ori numai automatice? Trebuie spus că cele mai numeroase se adaptează la nivelul purului automatismPuțini dintre protagoniştii *Enigmei Otiliei* au o concepție morală a vieții, adică sunt capabili de motivație a actelor proprii. Unul este fără îndoială Pascalopol, moşierul epicureu şi filosof pragmatic. Altul este Felix,în măsura în care caută să se explice pe sine şi trăieşte chinul nehotărârii în alegere..Toți ceilalți sunt din categoria instinctivilor, ordonați aproape schematic de autor şi ilustrând un tipOtilia reprezintă pe tânăra fată fermecătoare, cochetă şi insesizabilă, Aurica e fata bătrână, Moş Costache e avarul iubitor de copii, dar fără conştiința împărțirii lăuntrice, Aglae e "baa absolută", Titi, imbecilul placid, Simion, dementul senil şi aşa mai departeŞi aici, ca şi în *Cartea nunții,* un personaj e pus să aleagă şi i se oferă ipostaze simple ale umanității, de care e înconjurat ca de nişte măşti. Jim are deoparte grupul "grațiilor" (în care trebuie inclusă şi Vera), de alta grupul "mătuşilor". Nici o individualizare realistă: la fel cum Felix e înconjurat de măştile iubirii şi geloziei, ale rapacității sau generozității. Ambele romane sunt, pe această latură romane ale educației sentimentale, limitând însă aspectul moral (adică opțiunea şi motivația) la personajul principal şi transformând restul protagoniştilor în apariții tipice. Frapant este tocmai aspectul de comedie a automatismelor. Nimic imprevizibil nu poate interveni, o dată ce personajele au fost prezentate. Măştile nu cad la sfârşit. Jvlişcarea e numai epică, la nivelul faptelor. Nici un personaj nu se schimbă şi de aceea toate fac impresia de păpuşi 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 Moş 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 şi sistematizate. Suntem într-o *commedia dell'arte* unde avarul, perfidul, ingenua şi ceilalți se recomandă dintru început şi nu fac până la sfârşit decât să se ilustreze. Acest comportament mecanic e o sursă inepuizabilă de comic. •
într-un fel, aceste personaje sunt expresive prin exces: de însuşiri sau de defecte. Avariția lui Moş Costache e în afara comunului, ca şi răutatga Aglaei. Portretul e desenat în cărbune şi nu lasă loc pentru îndoieli. Avem de-a face cu caricaturi ale umanității morale, nu cu indivizi morali în sensul acordat cuvântului de însuşi G. Călinescu. în cronica sa la *Enigma Otiliei,* Perpessicius se arăta mirat de uşurința incredibilă cu care personajele se lasă trase pe sfoară de Stanică ("Acest broscoi de fabulă nu era făcut să țină. Cum e cu putință, te întrebi, ca nimeni să nu reacționeze împotriva logoreii şi

sentenţiomaniei de care suferă? Cum se face că toţi îl iau în serios şi îl ascultă?"). Mirarea denotă o iluzie realistică. Stanică e însă tipicul încurcă lume al farsei clasice. Atribuindu-i-se acest rol, sje dovedeşte înzestrat din plin pentru el. Ca şi avarul Costtche, variantă de Hagi Tudose şi de Harpagon, care ascunde banii sub parchet sau şi-i leagă de mijloc cu un brâu, se împrumută chiar şi de cinci lei, numai spre a nu fi silit să bage mâna în buzunar, îşi escrochează propriul nepot, la care ţine totuşi, şi e jefuit de Stanică, fiindcă refuză să se despartă de pachetele cu bani.

Schematismului şi caricaturalului trebuie să le adăugăm lipsa de mister moral Psihologia e dată pe faţă de personaje sau de narator. Comicul provine din această exhibare, care ne aminteşte de romanele naive ale secolului trecut. Un întreg joc de declaraţii şi de aparteuri ne ţine permanent în curent cu intenţiile personajelor. Este, rafinat, stilul lui Nicolae Filimon: "Această stratagemă puse pe greacă într-o pozi-ţiune foarte delicată; o făcu în fine să se convingă că Păturică era un demon împielițat - şi 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 şi 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 alese 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 graţie maşinaţiilor sale. "Inevitabilul Stanică" poartă vorba de colo-colo, minte, înşală, şantajează, se lamentează, îşi dă jos bretelele, pârăşte, trage cu urechea, la nevoie bagă mâna în buzunarul celuilalt, pică unde nu-l aştepţi şi dispare fără urmă când îl cauţi, cunoaşte pe toţi şi se vâră în sufletele tuturor, e parşiv şi seducător, hoţ şi sentimental, escroc şi principial. Prezenţa 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 ţinută secrA, cum nu rămân multă vreme ascunse nici însuşirile, gândurile ori intenţiile celorlalte personaje. Aglae, văzând pe Felix, întreabă maliţios pe Costache de faţă cu toată lumea: "Aşa?! se miră Aglae. N-am ştiut: faci azil de orfani". Costache, întâmpinându-şi nepotul în capul scării, dă celebrul răspuns: "Nu-nu-nu ştiu... 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, sunteţi providenţa noastră, încă o dată aţi săvârşit o minune, redându-ne pe bunul nostru unchi. Vă vom fi în veci recunoscători." Şi ca şi cum această emfază, plus indicaţia anterioară de simulare, nu i s-ar părea suficient de edificatoare, naratorul dublează vorbele escrocului de un *apartâ:* "Mama ta de pezevenghi, gândi Stanică în sinea lui, te-a adus grecoteiul să strici viitorul meu!" Grecoteiul este, fireşte, PascalopoL Limbajul e de comedie caragialiană. Comicul rezultă din supralicitare şi din darea cărţilor pe faţă. Subtilitatea romanului e de natură estetică, nu psihologică, ţine cu alte cuvinte de caracterul demonstrativ şi programatic al formulei mai mult decât de profunzimea trăiriloryîn aceasta constă aspectul critic. Vom observa că procedeele comice provin nu atât dintr-o anumită considerare a naturii umane (deşi există oarecare mizantropie), cât dintr-un mod de a înţelege literatura. Moralismul clasic de la care G. Călinescu s-a revendicat în atâtea rânduri e în defi-
227
nitiv o artă: şi anume o artă a jocului. Simplificând intriga şi caracterele, romancierul îşi 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 sileşte pe bătrân să se lase consultat. Clanul Tulea ocupă milităreşte casa "unchiului", când e vorba de a păzi averea socotită în pericol. Mănâncă la patul acestuia, beau (din ce găsesc în casă, fireşte), joacă cărţi, dorm, pândesc cu schimbul. Puţine personaje, apoi, rămân,'serioase. Aproape toţi ascultă pe la uşi, trag cu urechea, spionează, pun întrebări perfide. Aurica nu e doar o fată bătrână, ci una ridicolă şi care se expune ridicolului. Titi e însurat cu sila, căzând în cursă. Până şi serios-sentimentala Georgeta se pretează combinaţiilor lui Stanică şi face o vizită familiei lui Titi.'Acţiunea 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 aţă albă. Totdeauna comedia foloseşte aţa albă'împreună cu jocul cărţilor pe faţă, această voit superficială motivaţie constituie elemente prin excelenţă comice.

BietulIoanide evidenţiază, pe lângă această artă a jocului, un joc al artei, ce se reprimase în romanul anterior. Atât aspectul critic, cât şi cel ludic se agravează. Romanul e un *bric-ă-brac* de motive şi registre literare. Personajele devin portrete iar acţiunea epică, modalitate narativă. Lipseşte a treia

dimensiune a vieții, totul desfăşurându-se în plan. în fond, e o proză epurată de natură. G. Călinescu ar putea spune cu Ioanide: arta reprezintă antiteza naturii. înfăţişează un univers de forme, nu unul real: şi el există sub un unghi pur artistic. Umanitatea e sistematizată, începând cu numele. Pomponescu nu poate fi decât un găunos, Sufleţel, un laş. Gulimănescu, un poltron. Alexandru George a identificat aici procedeul naiv din piesele lui Alecsandri. Desigur: dar reluat conştient. Onomastica este la G. Călinescu un spectacol de gală. E un caz tipic de recondiționare a clişeului. De altfel acest fel de literatură nu iese din sfera clişeului, doar că nu-l ironizează (ar fi parodie), ci îl refoloseşte. *Bietul Ioanide* e un muzeu baroc şi un exercițiu de stil. O zi din viața lui Panait Sufleţel seamănă cu o epopee bufă, sprijinită pe citate savante şi 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-şi notează programul zilnic. E un robot afabil şi nimic mai mult. în roman, sunt în fond mai multe romane, refăcute ca şi tipologia, din prefabricate. Uciderea Picai e 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 trăieşte romanul său, care parodiază romanul clasic al reuşitei şi eşecului, în-cheindu-se cu o sinucidere ce trezeşte 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 ştii că are să ningă abundent." Hergot ține un jurnal (maiorescian) din care lipsesc toate evenimentele esențiale; cele derizorii sunt însă acolo. într-o măsură şi 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 ş.a.m.d. *(G. Călinescu, romancier).* Aceste romane sunt un fel de demonstrație de virtuozitate, prin care luăm cunoştință de puterile genului: romanul £e autoindică, îşi dezvăluie funcționarea. Virtuozitatea e o formă a jocului. G. Călinescu imaginează jocuri romaneşti, nu romane propriu-zise. Profunzimea lor este în primul rând estetică. Pericolul de a consideraceste 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 totuşi accentul principal pe altceva şi anume pe o reprezentare - de un fel particular -a realității: prin deformare şi grotesc. însă romanele lui G. Călinescu trebuie considerate ca replici polemice, în care nu reprezentarea realității contează, ci prezentarea romanului însuşi; şi nu caracterul burlesc al existenței stârneşte comicul, ci tehnicismul formulei şi artificialitatea ludică.'Toate romanele lui G. Călinescu constituie moduri de experimentare a romanului, indiferent că scopul urmărit conştient de autor poate fi *altul Cartea..nunții*repetă*JDaphms şi Chloe,* punând într-o schemă dată fapte noi. Dar convenția, în loc să fie atenuată, este V

agravată. între aceste fapte de viață cotemporană (meciuri de box, călătorii cu trenul, cinematograf etc.) şi schemă este un contrast căutat şi atât de mare încât sugerează îndată caracterul experimental. Ce vom urmări în acest prim roman călinescian nu va fi adevărul psihologic ori social, deşi 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 şi cel social, al rapacității burgheze, cât, în fine, acela molieresc al avariției sunt posibil balzaciene, cu elemente însă din frații Goncourt şi Zola (observarea morbidității, a biologiei degradate, ca în <u>Cartea</u> *nunții,* în episodul cu mătuşi, ori în *Scrinul negru* în descrierea aristocrației ce decade şi a bolii Catiei). în *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru,* experimentul merge spre epicul pur şi 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 şi 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 nişte câmpii "pierzându-se în depărtări oceanice", pe care, copacii alcătuiesc "o măsură a imensității" locurilor. Dar adjectivele nu trebuie să ne înşele: 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

şi la Sadoveanu. G. Călinescu e un prelucrător genial de motive. Bărăganul din *Enigma Otiliei,* cu milioanele lui de lăcuste, ori pampa argentinianâ din *Scrinul negru,* cu hergheliile ei pe jumătate sălbatice, şi în mijlocul căreia apar castele ca acela de *Halima* al lui Francisco Oster ne impresionează ca nişte pânze colosale ce umplu un perete de muzeu. "Viaţa" în detalii contează mai jutin 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, munţii, cascadele, vulcanii, stolurile de păsări de care "se-ntunecă cerul", balta ce "se umple de peşte", "întinsele puste" şi "măreţele fluvii". Acest univers natural al romanelor coincide cu universul poeziei, înfăţişat în termeni critici într-un celebru eseu. "Arhitectura" este, şi 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 munţi, trăieşte robinso-nian, vânând vulturi cu arcul şi adăpostindu-se într-o peşteră, scobită în stâncă, în al cărei tavan sunt împletite rădăcinile brazilor de deasupra şi care răsună muzical la bătaia vântului. Talciocul e o groapă colosală, forfotitoare de oameni, breugheliană în fond. Romancierul a învăţat de la critic să se entuziasmeze de imensitatea scitică precum Cantemir, Eminescu, Sadoveanu, de marile reprezentaţii de gală ma-cedonskiene, de groaza de boreal a lui Alecsandri sau de frumuseţea pustei prăfoase de la Duiliu Zamfirescu. în acelaşi 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 şi adăuga: "Şi unde este schemă, este şi şarjă". Senzaţionalul 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. Toţi indivizii par nişte excentrici. Dacă în primele romane, această latură e încă discretă, în ultimele, ea se manifestă puternic. Ioanide e histrionic, Sufleţel un bolnav de frică, Hagienuş se visează Macedon şi-şi scrie o autobiografie în acest sens, mareşalul Cornescu e un actor, Gulimă-nescu are un spirit de achiziţie artistică, din frica zilei de mâine, bătrâna doamnă Hangerliu îşi regizează o înmormântare fictivă. în fiecare clipă aceste personaje stau pe un fel de scenă şi joacă teatru. *(*Lumea călinesciană este o lume de teatrul Aceea din romane nu se deosebeşte esenţial de aceea din *Istoria literaturii.* Autobiografia lui Hagienuş 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 Piaţa Sfântul Gheorghe din Bucureşti, ar putea fi trasplantat în *Scrinul negru* cu conacul de la Sionu, cu corespondenţa de tinereţe, cu biografie cu tot. El s-ar putea întâlni în roman cu Caty Zănoaga, coborând toată învăluită în bjănuri dintr-un automobil, ar fi salutat placid de Max Hangerliu, aflat pe cal, şi invitat în scris de Serica Ba-leanu la moşie, unde s-ar duce puţin agasat, dar s-ar duce şi ar întoarce amfitrioanei invitaţia pentru Sionu, deşi speranţa lui secretă ar rămâne de a o avea într-o zi ca oaspete pe bătrâna doamnă Hangerliu.
Nu numai personajele trăiesc în acest fel şi vorbesc bombastic, ca pe scenă, părând a exersa diverse maniere de expresie, dar naratorul însuşi, 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 şi om ieşit 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 excepţional, ci de a evita ca perspectiva din care faptele lui (şi ale altora) sunt privite să aparţină unui astfel de personaj. Albert Thibaudet a de'scoperit trei motive pentru care geniul nu poate fi erou de roman. Felul în care criticul francez vede lucrurile este greu de primit, în ciuda unor observaţii foarte pătrunzătoare, căci geniul poate fi erou de roman ca şi orice alt ins: doar că romanul doric şi, în general, realist trebuie să se ferească a folosi, spre a nu se dizolva în altceva, *perspectiva geniului* asupra lucrurilor. Thomas Mann a simţit pericolul şi a mediat pe Leverkuhn prin Serenus Zeitblom: pe eroul genial printr-un narator comun. Nu întâmplător, în *Lotte la Weimar,* renunţând la prevedere (Goethe e aici mediat la început de consilierul şi apoi de fiul său), capitolul final, unde lumea este redată din unghiul titanului însuşi, este cel mai slab. Căci geniul este prin esenţa lui excentric: viziunea lui asupra lumii nu poate fi decât documentul unei excentricităţi. 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 şi devitalizat, ca o teorie despre viaţă ce ia locul observării pur şi simpul a vieţii. G. Călinescu se aşează pe sine, în chip foarte decis, în 232
mijlocul romanelor sale, atât ca narator (în toate), cât şi ca personaj (Ioanide, dar, de ce nu, Jim şi Felix sunt variantele sale) şi, fără a abandona dorinţa de obiectivitate realistă, încearcă să facă dintr-un ins supradotat un focalizator al epicului. In aceste condiţii, 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 situaţiei: un actor care nu ştie să se identifice cu personajele, rămânând el însuşi în pielea fiecăruia. Şiel mai mult interpretează sau comentează viaţa decât o zugrăveşte realist (conform programului ce şi l-a propus). Romanele căjinescieneşunLiomaiie.ale intelectualului (şi 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 şi limbajul lor aparţin unui intelectual. Deosebirea dintre *Enigma Otiliei* şi *Bietul Ioanide,* pe de o parte, şi *Maitreyi* sau *Ioana,* pe de alta, rămâne totuşi considerabilă, căci Mircea Eliade sau Holban scriu un fel de romane-jurnal ce se limitează la experienţa strictă a personajului-narator, în vreme ce'romanele lui G. Călinescu cuprind o populaţie socială bogată din medii foarte variate. *Ioana* e un roman personal şi introspectiv, *Enigma Otiliei* unul social şi realist. Intelec-tualizarea viziunii» este legată în romanul nostru de după 1930 de o schimbare a materiei: socialul se rarefiază, introspecţia devenind instrumentul privilegiaţi Autorul nu-şi poate transcende eroii, nu mai e capabil de invenţie epică: se mărgineşte să-şi 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 înfăţişat firesc - evenimente, psihologie, natură, artă, - totul fiind însoţit 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 şi este uşor ridicolFerestrele casei Giurgiu-veanu sunt de o înălţime "absurdă"; o stradă bucureşteană înfăţişează "o caricatură în moloz a unei străzi italice"; 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 Oţiliei; iar acelaşi Titi mânuieşte "vioara cu pasiune, cu încăpăţânare, dar fără nici o metodă"; un heleşteu de pe moşia lui Pascalopol "era o apă mocnită, smârcoasă, cum apare uneori în visele grele în care adormitul se cufundă mereu în nămoluri universale şi nu scapă de ele decât zburând deasupra" ş.a.m.d.Autorul nu face nici un efort de a justifica atari intervenţii prin care abuzează şi de personajele sale, şi 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 şi savant este acelaşi şi când se sondează psihologia lui Felix şi când e vorba de a lui Titi; în cuvinte asemănătoare ni se descriu tribulaţiile lui Ioanide, dar şi ale lui Stanică Raţiu.Mai ales în *Enigma Otiliei* acest limbaj e nepotrivit cu clasa intelectuală a majorităţii 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. Şi convenind că Ioanide, ca personaj, poate fi chiar şi puţin 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 naraţiunii înseşi. Acesta e defectul major al *Scrinului negru* unde, dacă nu ne supără lipsa de simţ tragic, aerul de farsă sau grotescul, care aparţin organic manierei călinesciene, ne derutează adesea extravaganţa naratorului şi estetismul excesiv, contrastant fondului social şi moral. Naratorul călinescian suferă de trufie şi n-are ingenuitate: neputând crea lumea, încearcă s-o ordoneze în funcţie de gustul său. "Balzacianis-mul" a devenit o despărţire 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 şi, prin ea, a istoriei sociale: *Comăneştii* şi *Hallipii.*

Ce este o cronică de familie? Factorul esenţial într-un astfel de roman fiind durata istorică, familia e un microcosmos caracteristic plasat pe fundalul unor evenimente de toată lumea cunoscute. O istorie în eşantion: ideea o avea deja Duiliu Zamfirescu (inspirat de Zola şi de Tolstoi), când încerca să descrie

"viața la țară" în secolul trecut, progresele arendaşilor şi ruinarea vechii boierimi naționale, războiul de la 1877, problema ardelenească şi pregătirea celuilalt război, care avea să ducă la crearea statului național român, toate, prin exemple scoase din viața familiei Comăneşteanu Relația dintre evenimentul istoric şi 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 şi căsătoria lui Septimus Small cu domnişoara 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 şi 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, şi 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 şi una de nopți ale Occidentului* se degradează în spiritul pozitiv şi documentar al urmaşilor săi. Tot mai mult, romanele de moravuri, de formație, psihologice sau fresce, care alcătuiesc descendența balzaciană, seamănă cu nişte scrieri istorice. Cronica familială este, pe la începutul secolului XX, rudă apropiată, deşi cam neclară, cu toate acestea: un bastard al *Comediei umane.* Autorul ei a pierdut ambițiile demiurgului, se mărgineşte să fie un bun istoric. Nu mai încearcă să cuprindă totul; îşi alege de aceea o perspectivă la îndemână. Familia ca o societateredusă la scară, iată ce-i trebuie. Totul este să reuşească să împletească evenimentele, conflictele, psihologia indivizilor dintr-o familie cu evenimentele şi conflictele mari ale unei anumite epoci; şi 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. Şi, 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 însăşi, dacă este burgheză, nu mai este "euforică" şi îşi administrează averile cu mare grijă. Aristocrația declină lent şi se îmburghezeşte. Romanul, care reflectă această meschinărie pragmatică, vrând parcă să-şi mulțumească cititorul, şi-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 îşi împrumută procedeele de fabricație şi 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-l863 (aşadar din epoca în care se petrecea acțiunea *Elenei* lui Bolintineanu), în care soarta Davidei, fiica lui Alexandru Cozianu şi viitoarea soție a lui Lăscăruş Lascari e strâns legată o clipă de mişcarea conservatorilor contra reformelor lui Cuza şi de asasinarea lui Barbu Catargiu (în roman, Şerban Vogoride), şi se încheie, prin anii 1953-l954, o dată cu tinerețea sculptorului şi muzicianului Pius Dabi; strănepot al aceluiaşi 236
Alexandru Cozianu, tatăl Davidei. în cei nouăzeci de ani, familia Cozianu este contemporană cu trei războaie, cu mai multe răscoale țărăneşti, cu grevele şi agitațiile muncitoreşti din anii '20-'30, cu dictatura regală şi cu regimul antonescian, cu evenimentele din 1944 şi din deceniul care urmează. Ca în toate romanele de acest fel viața familială şi cea politică se împletesc. Bonifaciu Cozianu face carieră ca membru al partidului conservator. Elena Vorvoreanu, fata Davidei, îşi însuşeşte caseta cu bijuteriile de familie ale surorii ei, pe care o asasinează, profitând de dezordinele provocate de răscoala din 1907. Un Duca, rudă prin alianță cu Cozienii, îşi trădează țara în primul război mondial, la care participă numeroşi direcți şi colaterali ai familiei, în tranşee 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 Şerban Romano, strănepotul Davidei, face studii în Germania în anii ascensiunii nazismului. Un alt Cozianu, Dimitrie, lucrează ca "specialist burghez" în guvernul doctorului Petru Groza. Şi aşa mai departe.
Să analizăm mai îndeaproape tehnica acestor împletiri de planuri în cel dintâi (şi unul din cele mai izbutite) episod al serialului, intitulat, " după numele protagonistei, *Davida.* Vom observa împletindu-se două perspective întrucâtva diferite: cea de cronică şi care ne poartă în istorie, în evenimente cunoscute, în politică; cea a romanului obişnuit cu intrigă precisă, fie el de moravuri, de dragoste, social, familial, de formație sau altfel. Ambele folosesc procedee consacrate. Iată cronica, împrumutându-le pe ale ei din romanul postbalzacian: comentarii, rezumate, anticipații, biografii şi

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 şi justifica. *Davida* (şi în fapt *Cronică de familie)* începe în acest stil de cronică: "în hârtii de vânzare şi cumpărare de moşii din vremea principelui Constantin Brâncoveanu se iveşte întâia oară neamul unor Cozieni, numiți aşa nu după Cozia de sub munte, unde e mănăstirea de pe malul Oltului, ci după o Cozie din ținutul dealurilor dintre Bucureşti şi Târgovişte. Cozia era moşia lor de atunci; în hrisoave e vorba de o jupâniță Davida, de un Mihail, de

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 Braşov din fața revoluției, împreună cu fiul cel mare Alexandru, noră-sa, Sofia, şi cu copiii lor, care erau mici de tot; apoi s-a întors, şi-a văzut mai departe de avere, dar cu frica de revoluție şi de împărțire a moşiilor intrată în oase. Manolache Cpzianu a murit lăsând o faimă de nemaipomenită zgârcenie, dar şi cinci mii de pogoane la Cozia, trei mii la Gârla, opt mii la Dârdori şi aşa mai departe, încât pe la 1850, fiu-său Alexandru a dărâmat casele din ulița Culmea Veche, a tăiat castanii bătrâni din curte şi a zidit o casă potrivită cu marea lui avere... Casa aceasta, care există şi azi, era în fundul unei curți pietruite, cu zăbrele înalte de tuci încoronate cu vârfuri aurite în chip de suliță". *Casa aceasta există şi azi:* anticipația sugerează veridicitatea faptelor şi continuitatea. Formula de trecere către intriga romanescă propriu-zisă nu e, la rândul ei, numai bine marcată, dar este aceeaşi 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 uşilor, aşteptau de partea cealaltă a străzii Culmea Veche. Caii ciocăneau din copite caldarâmul; vizitiii beau vin fiert la bucătărie; ferestrele cele înalte străluceau; se întrevedeau 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, deşi oarecum uzată prin repetare, devenită convențională, în mijlocul salonului unde se va desfăşura primul act al piesei. Personajele se află deja în scenă: aşteaptă parcă, de la ridicarea cortinei, ca naratorul invizibil care a făcut introducerea să ni le prezinte sau să le dea cuvântul. Un semn şi societatea de cucoane, risipite pe canapele şi fotolii din tapiserie de Aubusson, între care par a se fi rătăcit şi doi bărbați, se pune deodată în mişcare: "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, şi fără un cuvânt îl duse afară din salonul cel mare şi luminat în care scânteiau în aer, deasupra capetelor, girandolele de cristal ale candelabrelor. Cei doi bărbați trecură într-un salonaş..." 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 şedea într-un fotoliu lângă sobă; şi cu aceeaşi privire Lăscăruş îl cuprinse şi pe Şerban 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 şi un lucru oarecum neaşteptat: tehnica foarte precisă, convenționalismul unor formule nu exclud varietatea şi bogăția detaliului şi 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 narative romanele sunt abile şi puțin inventive, ele compensează din plin stereotipia funcțională printr-o artă minuțioasă şi 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 şi 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, şi se îngraşă. Dar era albă, sprâncenată, cu ochi negri şi blânzi, trandafirie în obraji. Rochia de tafta roz cu dantele la mânecile scurte până la cot şi un alt rând de dantele în jurul umerilor, strânsă pe talie şi înfoiată în şolduri după moda lansată în Europa de împărăteasa Eugenia, umplea fotoliul cu faldurile lucioase ale crinolinei; corsetul făcea să-i iasă brațele pline, umerii rotunzi, cărnoşi, şi gâtul

rotund de statuie, ca dintr-un potir de preț. îşi purta părul negru în zulufi uşori peste urechi şi pe ceafă, tot ca Eugenia de Montijo şi se mişca puțin, leneşă şi moale, cu unduiri rotunde ale ființei ei pline de o dulceață matură". Nota celor mai multe este o fastuoasă imaginație a diformului şi caricaturalului: "Tolănit într-un fotoliu (Lăscăruş), îşi suna nişte poli de aur în buzunar, se frământa, avea ticuri, strâmbături, se foia în fotoliu, îşi mângâia cu o mână cu un-

ghiile roase şi murdare barbetele mătăsoase şi aducea aminte de o bucată de brânză Camembert care a început să se mişte". 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, arcimboldeşti. Detaliul urât, sordid, pervers, e de fiecare dată îngroşat, încât cea mai desăvârşită 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 şi ochii verzi ca gheața; gura îi era strânsă şi fața rece şi severă. Rochia simplă de mătase neagră n-avea decât un guleraş alb şi manşete albe". Ochi înghețați, gura strânsă, rochie neagră cu guleraş alb; corpul este elocvent iar corporalitatea, un limbaj precis. Romancierul descrie, fără să analizeze. Nu sondează înăuntrul acestei suprafețe strălucitoare: sufletul apare în carne şi oase, portretul fizic vorbeşte de la sine, ca şi 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 maî-tresse", de obicei de ordin moral şi psihologic: ambiția, cinstea, altruismul, egoismul. Aici portretul are o temă, o stereotipie metonimică şi de ordin fizic. Corporalitatea se constituie muzical, dezvoltând tema senzorială sub formă de leit-motive sau refrene. De câte ori un personaj apare, el îşi pune în evidență tema: este ca o parolă de recunoaştere.

O asemenea temă este în cazul Herminiei Marchand, guvernantă în rochie neagră şi guler alb a Davidei, *gheața.* Femeia are ochi verzi de gheață, un ton al vocii glacial şi 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, fiidcă îi era *gâtul strâns...* Zăcea în pat, *nemişcată, cu trupul înghețat, cu dinții încleştați* şi nu putea măcar să plângă." Răzbunarea şi-o calculează cu cea mai perfectă stăpânire de sine: "Stătea în pat, cu ochii deschişi, țeapănă şi rece ca un cadavru, şi se gândea". După ce dezvăluie Davidei secretul relațiilor dintre Vogoride şi mama fetei, în timp ce o atmosferă prevestitoare de furtună domneşte în casă, Herminie e singura care "pare neschimbată: rece, decolorată şi țeapănă în rochiile ei negre, sau cafenii, sau cenuşii, cu gu-leraşe scrobite". Un epitet definitoriu, dar mereu acelaşi, apare de exemplu şi 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" şi învederează o reducție 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 naştere la o bogată sinonimie sui-generis: gheața, înțepeneala, răceala, cadavericul, scrobitul; 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 iubeşte cu înflăcărare şi îl urăşte 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 roşii. 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 şi subțire, *cu orchii arzători,* şi femeia palidă şi blondă, cu sprâncene şi gene decolorate, şi *ochii verzi înghețați".* Spre deosebire de guvernantă care, răzbunându-se, se conservă, Davida arde în propria-i ură. Recea Herminie o conduce pe fată spre crimă. Sunt şi alte exemple. Tema lui Lăscăruş este *cleiul:* "Lascăr Lascari îl cuprinse cu brațul pe după umăr. Era mai scund decât stăpânul casei şi familiar,

unsuros, cleios; se lipea de om, mâna lui era umedă şi lipicioasă, felul de a vorbi,
241
prietenos, binevoitor, aproape galeş, zâmbetul ce dovedea dinţi nespălaţi, obrazul alb cu barbete dese castanii, părul rar, răvăşit şi cu un început de chelie, totul seamănă cu o bucată de caş care a făcut păr..." A lui Alexandru Cozianu, *plumbul* saturnian: "Era un om voinic, greoi şi adus din umeri, cu o faţă plumburie, ochii stinşi, gura amară; la Paris, în tinereţe, un astrolog îi spusese că e născut sub influenţa nefastă a lui Saturn". Aş putea continua cu enumerarea majorităţii personajelor.
Această poetică a corpului trebuie pusă în contextul ei: lumea zugrăvită în *Cronica de familie* este de o animalitate rafinată şi 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 şi în sensul înlocuirii moralului cu senzorialul. Personajele nu mai sunt tipuri morale, ci fiziologice. Deja la Hortensia Papadat-Bengescu o clasificare a lor în sănătoşi şi bolnavi apare mai pertinentă decât aceea în buni şi răi. Există o interesantă tradiţie în romanul nostru, care situează nivelul observaţiei în plan senzorial (aceşti oameni au numai senzaţii) şi estetizează urâtul, oferindu-şi extraordinare spectacole ale abjecţiei fizice şi ale grotescului. Un hulpav ochi artistic descoperă, şi în *Craii* lui Mateiu şi în *Cronică,* anomalia trupului, totdeauna cu o clipă mai înainte ca simţul moral să fie alarmat de degradarea sufletului. Nota caricaturală a portretului e cel dintâi semn. Lăscăruş nu e singurul personaj repugnant, deşi e unul memorabil: în episodul al doilea, intitulat cu falsă ingenuitate, *Copilării,* bărbatul Davidei a devenit un fel de gândac monstruos şi imens. Davida, urându-l, îi strigă: "Murdăria pământului! Murdarule! Eşti murdar". Exclamaţia nu este întâmplătoare. Lăscăruş 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!" Şi apoi, în englezeşte: "You beast! You dirty beast!" Bestie murdară: demenţa, iată, apare tradusă tot în termeni fizici. Printr-o inversare sugestivă, bătrâneţea prea vitală devine scandaloasă. Octogenara din *O călătorie de plăcere* e un personaj care anunţă parcă imaginaţia lui Mărquez, una din acele bunici care-şi terorizează şi exploatează nepoţii. *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.* Chefliii, stricatele din marile familii, ca eroina Hortensiei Papadat-Bengescu sau ca Augusta din *Marşul nupţial,* bătrânii decavaţi, ramolismentul, senilitatea decrepită, toate acestea alcătuiesc un panopticum de figuri şi de gesturi oribile. Ospeţele 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 uriaşe, pantagruelice, îngurgitează la infinit, sosurile curg pe haine. O scenă de un grotesc demn de imaginaţia satirică a lui Goya este aceea din *Acvarium* în care, spre sfârşitul unei nopţi de chef, onoraţii invitaţi îşi scot pantalonii şi rămân în izmene: "Când valetul îi deschide uşa sufrageriei, domnul Van Narredon rămase în prag şi un zâmbet fericit apăru lărgindu-se treptat pe faţa-i grăsulie şi roşie. Cucoanele în rochii negre, violete, roşii ca focul, galbene ca lămâia, râdeau cu lacrimi, domnii tocmai îşi scoseseră pantalonii şi, cu desăvârşire corecţi în partea de sus, cu gulere şi plastroane scrobite, reveniri de mătase cu o camelie sau o garoafă la butonieră, ofereau în partea de jos spectacolul unor picioare goale în ciorapi şi jartiere şi izmene. Fănică Niculescu avea picioare strâmbe, uscăţive şi păroase, bătrânul Lascari, albe, grase, cu vine albastre, generalul Ipsilanti, uscate, osoase, tânărul Romano, sănătoase, cam grase, Vasilescu-Râm-nic îşi vedea burta monstruoasă care-i cădea pe genunchii ieşiţi. Un hohot general de râs îl întâmpină pe domnul Van Narredon, care zâmbind încântat şi cu politeţea vechiului diplomat, spre a nu face notă discordantă, îşi scoase pantalonii, îi dădu unui valet, şi înainta spre locul care-l aştepta, la dreapta gazdei." Astfel de imagini de *Satiricon,* mai ales în materie de portret caricatural şi chiar scabros, găsim din nou în *Lupii* lui Dinu Nicodim, ca de exemplu în acest portret de femeie: "Cuprinde canapeaua-ntreagă şi se revarsă... Proptită-n pumni, braţe, arcuite, pline, petrec de sub mâneci scurte, din care gonesc afară câte-un şomoiog de păr gros, să crezi că-i barbă de ţap, se-alină pe braţe-n sus şi-n jos. Pe piept, dantelă suavă, albă. O fundă cărămizie, mare, zglobie, acuma-mi pare şi şcolăriţă!"
Sarcasmul, satira, caricatura asigură o armătură puternică şi elastică prozei din *Cronică,* neîngăduindu-i, nici o clipă, să alunece în moliciunea unei arte doar abundente, de fastuoasă descripţie. Linia
243
intrigii rămâne precisă, ca şi cea a portretului. Epicul e o coardă bine întinsă, cu soluţii neprevăzute, câteodată bruşte, fără prisosuri. Recunoaştem în structura scenariului tăietura decisă din portretistică.

Din câteva mişcări, se schiţează subiectul şi se ajunge repede la starea de criză. Nu lipsesc loviturile de teatru. Această proză "musclee", energică, vivace, conflictuală, se sprijină, psihologic, pe două atitudini, fundamentale: trufia aristocratică şi nevoia de dominaţie. Cozienii stăpânesc prin orgoliu de castă, fie că urmăresc satisfacerea unor pofte trupeşti (dragostea e limitată la carnalitate, e o boală, la Davida, la Augusta, la Elvira, la Dimitrie Cozianu, la Ghighi Duca etc), fie a unor ambiţii politice (la Bonifaciu Cozianu, la Şerban Vogoride etc). Romanul doric (unul al energiei vitale) apare despuiat, redus la esenţă, populat de invidizi fără alte sentimente decât interesul imediat şi ale căror raporturi sunt ele înseşi descărnate, golite de orice afectivitate, gratuitate sau altruism. Numitorul comun este violenţa. Conflicte atât de sumare şi de puternice nu se pot constitui decât printr-o permanentă încercare a forţelor. Existenţa fiind o luptă acerbă, protagoniştii se împart, de la prima vedere, în tari şi slabi. De-o parte Sofia, Lăscăruş, Herminie, Bonifaciu, Elena Vorvoreanu, Fănică Niculescu, de alta, Alexandru Cozianu, Davida, Eustaţiu, Eleonora, Şerban Romano. Ultimii se aservesc primilor, devin uneltele lor. Clasificaţia morală urmează îndeaproape pe aceea fizică: este ca şi cum anumite însuşiri ale corpului ar fi luate *a la lettre.* Politicianul ambiţios e un corp de oţel, o varga ce vibrează şi nu se îndoaie la presiuni (Bonifaciu Cozianu). Ratatul (Şerban Romano) e o masă de carne flască şi are un dos de matroană. Erotica e, şi ea, un raport de forţa. Bonifaciu Cozianu *(Viaţa lui Bonifaciu Cozianu)* încearcă să seducă pe Cleopatra, soţia fratelui, pe când se plimbau singuri cu cabrioleta, şi e respirfs 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 senzaţie, ca toate trăirile acestor oameni: "Se simţea pătrunsă în tot trupul, îndeosebi în pântece, de o senzaţie delicioasă, de o plăcere ascuţită"). Senzaţia de putere, de dominare, este o voluptate la fel de mare ca aceea oferită de posesia fizică. Crezându-se învingătoare, Cleopatra e "topită de satisfacţie": "Aşa, băiete; ca să te înveţi minte 244
altădată; zvârcoleşte-te-n tine; să simţi şi tu ce simt eu!" Dar, prefă-cându-se domesticită şi ascultătoare, fiara din Bonifaciu pândeşte şi, la primul prilej, o ia prin surprindere pe Cleopatra, aruncând- din cabrioletă şi trăgându-i o pereche de palme "zdravene, grele'. Efectul este fulgerător: palmele "o făcură să vadă negru în faţa ochilor şi să se lase moale, învinsă, mirându-se singură că simte o neaşteptată şi mulţumită împăcare cu voinţa destinsă, topită". Femeia îşi recunoaşte masculul şi cedează. înaintea romanelor lui Nicolae Breban, în *Cronica de familie* apare acest tip de relaţie de dominaţie, ca o formă a seducţiei.

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 intenţie, şi 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-ceasta este, până la un punct, obligatorie, când, spre sfârşitul istoriei unui tip artistic, lipseşte capacitatea de a-l reforma. Proust, comparabil şi comparat cu Balzac, a schimbat radical romanul acestuia: ionicul a luat locul doricului. Când însă viziunea, metoda, nu sunt revoluţionate, 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, conţinând în plus, fapt explicabil, şi episoade ce amintesc de formule mai noi. Scris târziu şi, la fel cu *Enigma Otiliei,* din intenţia de a realiza o balzaciană comedie umană, romanul lui Petru Dumitriu nu poate ocoli structuri mai recente, infidelităţi faţă de tradiţia de la care conştient se revendica; şi mai ales nu poate să nu cadă peste formele pe care le-a consacrat tipul romanesc de care aparţine. înainte de a le exemplifica, şi pe unele şi pe altele, să mai spun că inovaţia ori conformitatea nu sunt atât de decisive în raport de valoarea estetică precum credeau, în virtutea programului lor, formaliştii ruşi. Un tip artistic începe de obicei prin a invoca, creându-şi formulele, structura, uneltele adecvate naturii sale; şi sfârşeşte prin a se repeta, când instrumentariul a fost creat şi tipul n-a atins punctul critic din care nu se mai poate mişca fără o radicală transformare. Pe panta ascendentă, chiar şi opere de a doua mână contribuie la progresul şi 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 şi că, după faza de expansiune în care proliferează indivizii cei mai originali şi surprinzători, urmează un declin ce stă sub semnul lipsei de imaginaţie formală.

Davida debutează, cum am văzut, balzacian, însă nucleul propriu-zis al episodului conţine 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 şi ceva din romantismul naiv al lui Filimon din *Mateo Cipriani şi Friedrich Staaps.* Cămăruțele conspirative, ftizia, gălbejeala protagoniştilor, susținuți într-un trup firav de o voință de fier, idealismul, umilința lor orgolioasă ne amintesc şi de Missirili, rănitul adăpostit în castelul Vanini, şi de intrigile puerile, de loviturile de teatru, din memorialul lui Filimon. Ca şi 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 pânda balzaciană a unei moşteniri, temă ce nu e străină nici de *Bijuterii de familie. Nişte oameni foarte ocupați* sau *Petrecerile tineretului* (unde se înființează societatea cu nume caragialesc "Corupția română") evocă unele scene din *Istoria celor treisprezece.* Când din acest plan al luptei şi energiei, autorul trece într-unui, mai discret, al plictiselii şi al intimității, tema dictează o nouă formulă: *Viața la țară* este nuvelă turghenieviană, desigur; într-un spirit mai crud modern şi mai senzual. Chiar dacă dulcegăriei i-a luat locul o altă atmosferă, matură, depoetizată, vom regăsi pentru plimbările cu barca pe lac sau pentru sosirea la moşie a unui tânăr, modelele originare, fie în Duiliu Zamfirescu, fie în *Medelenii* lui Ionel Teodoreanu. Primitivitatea şi mizeria vieții țărăneşti sau a lumpenilor sunt zoliste (Zola fiind întâiul romancier european al claselor de jos), ca şi figurile de curtezane. Lenora Popovici sau Fifi Oprescu sunt specii de Nana. Din Rebreanu par inspirate scenele răscoalei, cruzimea haotică, mişcarea dezordonată a masei, vorbirea monosilabică şi fon-

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 Lăpuşneanu, întunecare,* deşi nu lipsesc ecouri ceva mai îndepărtate din *Familia Thibault.* Saloanele sunt tolstoiene, dar cu nota de observație satirică a moravurilor din romanele fraților Goncourt. Şi dacă un salon aristocrat de la 1860, descris de Petru Dumitriu, seamănă mai bine cu saloanele Rostovilor din *Război şi 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-şi ocupase fotoliul obişnuit în capul salonului. Şedea într-un cerc de cucoane tinere ca un gândac negru în mijlocul cercului de petale al unei flori şi, îndoită în două, cu capelina romantică după moda anului 1830 trântită pe urechi, dar neagră, cu fustele-i negre revărsate pe fotoliul aurit şi tapisat cu trandafiri pe fond alb, se sprijinea în cârja cu cap de fildeş şi aştepta să intre cucoanele în capătul celălalt al salonului şi să meargă treizeci de paşi până la ea. Cucoanele, în rochii de mătase şi catifea, soseau, se opreau o clipă în fața salonului luminat de marile candelabre de cristal, fluturau din evantai şi, ținându-şi cu o mână un fald al rochiei, înaintau maiestuos prin salon, surâzând în dreapta şi în stânga, şi, fluturând din evantai până în fața vornicesei, unde făceau o reverență şi pupau mâna babei" *(Davida).* Jocul culorilor, micul balet al sosirii doamnelor, mişcarea evantaielor (de două ori menționată) sunt un pur spectacol pentru ochi, chiar dacă o anume detaşare ironică marchează aspectul oriental al ritualului. Ironia nu înseamnă decât conştiința modelului, nicidecum intenția de a renunța la el. Parodierea 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 acelaşi fel, proustianismul incidental nu schimbă câtuşi de puțin natura dorică a *Cronicii de familie,* arătând numai că repetarea structurilor, într-un moment tardiv al evoluției, presupune amestecuri şi încălcări de granițe. Proust însuşi e parodiat subtil, împins spre caricatură, reluat într-o

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

culoare deschisă, pietrele aproape albe de pe jos, conţineau această siluetă neagră cum conţine un smaragd o bucata de cărbune, mort şi sinistru; dar obrazul şi mâinile erau de un galben pământiu. Şedea acolo şi se uita în gol". *(Poziţia astrelor la 19 iulie).* Rezumatele şi anticipaţiile sunt, în schimb, în linia clasică a romanului realist postbalzacian: "Iar mai târziu, se retrase de tot şi căzu la alcoolismul care avea s-o bage în mormânt la patruzeci şi ceva de ani. Dar aceste lucruri se petrecuseră treptat şi aproape pe neobservate, în cei douăzeci de ani de după 1885 şi 1886; căci atunci, în 1885 şi începutul lui 1886, se petrecură câteva lucruri despre care ea nu ştia că au s-o ducă la singurătate totală, la alcoolism şi la moarte" *(Viaţa lui Bonifaciu Cozianu).* Aici nu mai este *Comedia umană* a lui Balzac, ci *Comedia modernă* a lui Galsworthy.
însă *Cronica de familie* se deosebeşte într-o privinţă de majoritatea romanelor familiale, de la Galsworthy la Roger Martin du Gard: ea accelerează ritmul, concentrează cronica. Am citat adineauri unul după altul două episoade spre exemplificare. Nu e o repetare pur şi simplu a lor, ci o scurtare, căci spiritul modernităţii a pătruns în construcţia lentă şi tenace, minuţioasă a acestui fel de romane, grăbind conflictele şi precipitând soluţiile. Cele două mii de pagini ale cronicii sunt divizate în douăzeci şi patru de mici romane, relativ autonome. Valoarea timpului apare schimbată: nu mai contează imensa şi răbdătoarea 248
desfăşurare, nici detaliile strânse meticulos, pas cu pas. Intriga fiind concentrată şi 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 şi conştiincios, animat de sentimentul euforic al unei lumi în ascensiune, ci a unuia modern, privind destinul unei clase (aristocraţia autohtonă) din perspectiva sfârşitului ei, rapid şi catastrofic. Când totul s-a consumat, vitalitatea începuturilor ca şi morbiditatea sfârşitului, când clasa şi-a stins ultimele energii şi a părăsit scena istoriei, nu-i mai rămâne istoricului, după ce a relatat totul, decât să-şi cheme încă o dată actorii la rampă, ca să salute publicul: pe dinaintea ochilor noştri trec, pentru ultima oară, în *Index* numele cele mai importante. Romanul doric e o lume, uriaşă, variată. Cititorul trebuie să aibă sentimentul că participă la viaţa 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 şi cum ar deschide un album şi ar citi numele şi explicaţiile de sub fotografii. Iluzia este esenţială şi are exigenţele ei. Cortina cade peste tabla de materii, care nu e însă pur şi simplu aceea a *Cronicii de familie,* dar una a romanului doric în întregul lui, cu temele şi formele sale, uneori cu titlurile sale (de glorie): *Viaţa lui Bonifaciu Cozianu, O călătorie de plăcere, Bijuterii de familie, Viaţa la ţară, Mizeriile războiului, Plăcerile tineretului, Cariera lui Dimitrie Cozianu, Boierii vechi şi noi.* Tinereţea lui Pius Dabija. Bildungs-romane, fresce, cronici sociale, romane psihologice, ambiţii, eşecuri, cariere politice, răzbunări, trădări, răscoale - toată gama.

CEL DIN URMA ŢĂRAN

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 maşină de cuS[ut]- Un flăcău se trezeşte într-o dimineaţă "cuprins de o spaimă grozavă". Pierd o clipă simţul realităţii; nu mai ştiu pe ce lume trăiesc. Flăcăul "AU §[tia] unde se află: vedea cele două ferestre ale odăii şi afară cerul înalt -Şi P[un] de stele; nu cunoştea nici odaia şi nici patul unde stătea culcat". Femeile se dezmeticesc abia când ajunge până la ele glasul familiar a[1] u™" bărbat. Eugen Simion, care a analizat această latură a prozei lui Marin Preda, a reproşat indirect criticilor faptul de a fi trecut cu v[ede]rea existenţa, în realistul observator al vieţii rurale, a "unui autor inedit, fantastic, anxios, poet al terifiantului". Autorul *Scriitorilor români de azi* crede că "nota terifiantă" (în scădere, deşi nu absentă cu totul, în *xffcosos)* "derivă din sugestia unei realităţi morale ascunse *(Calul)* 0ji din observarea minuţioasă a formelor pe care le ia presimţirea morţii *(înainte de moarteŢ.* în *Colina,* "fantasticul e ca la Gib Mihăescu (Vedenia) o proiecţie a spaimei", "transcriere a unei halucinaţii". Scopul criticul[11]! [e] de a dovedi că realismul lui Marin Preda implică "imagin[at]i[vu]l fabulosul, sondarea în straturile tulburi ale conştiinţei". Poate fi 0§[a] dar nu cred că alegerea nuvelelor ca exemple era cea mai potrivită.
Ce i se întâmplă, de fapt, lui Vasile Catrina, eroul din *Colifl[a],* [abia] sculat din somn şi cam buimac? El îşi aminteşte într-un târziii de un gând al lui de cu seară şi se duce să cerceteze nişte grâu desp[re] [care] cineva îi spusese că a răsărit prost. în timp ce se află afară din [sat] cade "o ceaţă deasă, cenuşie, întunecând câmpia şi vederea". Flăcăul 250
"se pomeni deodată singur, călcând peste brazdele înmuiate de umezeală ale porumbiştilor; se opri

neliniştit, ridică fruntea şi se uită în jur". Tăcerea, de altfel foarte firească într-un asemenea loc şi la o oră atât de matinală, "îl sperie şi mai mult". Colina împădurită pe care trebuie s-o urce îi joacă, în ceaţă, dinaintea ochilor: "I se părea că păduricea se aprinde şi piere cu iuţeală. Colina se ridica mereu; se umfla ca o băşică uriaşă; se clătina, cumpănindu-se ca o înaltă balanţă; se lăsa în jos; se scufunda". Apoi, Vasile se întâlneşte nas în nas cu "un moşneag gros, în cămaşă albă de cânepă, cu capul gol şi, de asemenea, cu părul lung şi alb", care-l întreabă al cui este. Flăcăul se supără din senin şi nitam-nisam dă un brânci moşneagului care reuşeşte totuşi să se ţină pe picioare şi se îndepărtează "clătinând din cap şi pipăindu-şi drumul". în sfârşit, "Vasile Catrina rămase o vreme ţintuit locului, gol, neştiind ce să mai facă, nemaiînţelegând ce e cu el şi mai ales ce căuta acolo, lângă colină, moşneagul": auzindu-şi propria inimă cum bate de spaimă, o ia la fugă înapoi spre sat. în toate acestea ne izbeşte nu atât vreun aer supranatural al întâmplărilor (din contra, sunt foarte fireşti), cât spaima flăcăului. Ea este nejustificată iar naratorul nu face nimic ca s-o explice, ca şi cum n-ar şti, nici el, mai mult decât personajul său cuprins subit de spaimă. Halucinaţie? Nimic nu ne îndreptăţeşte să vedem în moşneag o fantomă sau în ceaţa care schimbă de la o clipă la alta aspectul colinei un fenomen meteorologic neobişnuit. Spaima eroului ne apare pur şi simplu fără motiv. Ea poate avea unul, de ordin psihologic, cum sugerează Eugen Simion, dar textul rămâne mut în această privinţă. Straniul provine exclusiv din lipsa explicaţiilor. Şi dacă nu ne aventurăm în presupuneri, ci ne limităm la datele obiective ale nuvelei, trebuie sa admitem că nu comportamentul personajului ne va oferi cheia situaţiei, ci comportamentul naratorului.

Naratorul, deşi situat într-o postură privilegiată, este de o absolută discreţie. Nu pătrunde decât superficial în conştiinţa personajului (ob-servându-i mai ales reacţiile exterioare) şi nu propune nici o explicaţie. Renunţarea aceasta frapantă la avantajele omniscienţei creează în câteva nuvele o anumită tensiune, bazată pe incertitudine, pe care însă nu m-aş grăbi s-o considejdeBatijră fantastică şi nici măcar psihologică. în *Calul* bunăoiâg'foî'[1] există nici un element nefiresc iar psihologia protagonistul lui AU e dezvăluită. Devine mai limpede că na-

f;-;-- 25i

ratorul se mărgineşte să observe gesturi, sa asculte cuvintele personajelor, fără să se introducă însă în conştiinţa lor şi deci incapabil de a găsi motivări interioare. Procedeul nu e nou. Această perspectivă "din afară" cum o numeşte Jean Pouillon *(Le Temps et le Roman)* generează o proză de factură comportistă şi am analizat-o şi în romanele lui Duiliu Zamfirescu. Dar un procedeu, luat în sine, poate fi la fel de puţin semnificativ ca un costum de haine: ne oferă eventual indicii în privinţa modei, dar mai puţin în privinţa celui care îl poartă. Nu există nici o altă asemănare, cu excepţia privirii din exterior pe care naratorul o aruncă personajelor sale, în *Viaţa la ţară* şi 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 dimineaţă, înainte ca soarele să răsară şi să-l apuce căldura, şi 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 aşteptare. Tot ce urmează este văzut de un ochi precis, minuţios, dar incapabil parcă sa treacă dincolo de suprafaţa obiectivă a lucrurilor. Omul scoate din grajd un cal, bătrân şi 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 opreşte. 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-ţi dau apa..." Ezitarea şi capitularea aceasta par din nou să ne ascundă ceva. "în tăcerea dimineţii, *cei doi* stăteau unul lângă altul, liniştiţi, împăcaţi, şi după o vreme calul oftă, zgârci unul din cele patru picioare şi se pregăti parcă să rămână acolo, lângă jgheab." Sublinierea aparţine autorului. Ce face Florea Gheorghe cu calul? Ce legătură adâncă există între *cei doi?* După un timp, iată-i în faţa unei case, o-blonită şi zăvorâtă cu nişte "fiare groase şi neobişnuit de lungi". N-avem idee pe cine caută aici ţăranul. Deducem abia din schimbul de replici care urmează: stăpânul casei fiind potcovarul satului, ţăranul vrea *ceva* de la el şi din nou nu ni se spune ce anume. "Aveam nevoie să-mi dea ceva din fierărie, spuse tare femeii." Femeia e nevasta ţiganului, care e plecat la oraş. Florea Gheorghe nu mai cere nimic şi pleacă mai departe resemnat. Se întâlneşte cu un necunoscut care-l

252

întreabă unde se duce "cu talanul ăla". "Mă duc... Dă-m' o ţigare, răspunde Florea Gheorghe". Aici omisiunea este marcată şi grafic. Apucând-o peste câmp, *cei doi* se opresc în dreptul unei văgăuni "crăpate peste maluri de scurgerea apelor şi plină toată de bozi verzi, îndesaţi, amestecaţi cu pietroaie

şi 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 şi calul continuă să rămână netulburâți. Calul se pune pe păscut. "Lasă, mă! Te găsi păscutul. Haide!" spune omul. Coboară în văgăună şi, într-un loc, Florea Gheorghe se opreşte. în clipa aceea, peste coama înaltă a "salcâmilor care abia se zăreau spre sat, *razele* soarelui ţâşniră pe nesimțite şi umplură cu lumina lor roşie întreaga văgăună." Această purpură care înveşmântează paşnica scenă constituie din nou un indiciu. "Omul parcă tresări speriat." încă nu ştim motivul. Dar încordarea creşte. Din detalii infime, raportate meticulos, s-a creat o atmosferă suspectă şi apăsătoare. Nici acum naratorul nu pare mai informat decât noi şi ştie în orice caz mai puțin decât personajele sale. Scena următoare este relatată din unghiul unui spectator întâmplător. Şi 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 şi întărit de uscăciune şi îl încearcă, mişcându-l în mână, să-şi dea seama cât e de ager. Se alătură de cal şi când ridică mâna aerul vâjâi. O clipă, peste fața omului se prelinse o cută crâncenă. Animanul tresări cu putere - ceva începuse să se mişte în el - se ridică aprig în sus, agitându-şi capul a teroare. Ceva asemănător răsări atunci şi în celălalt; se trase înapoi, uitându-se la animalul pe care îl trezise fără să-şi dea seama, şi, prins parcă de o grabă înfricoşată, strânse frânghia şi lovi cu un icnet scurt, drept în creştetul animalului. Apoi lovi din nou, iar, mereu, trăgând întruna de frânghie. Ridicându-se încă o dată în două picioare, calul vru să țâşnească înainte, dar se prăvăli şi se întinse suflând greu." Privim împreună cu naratorul şi începem să înțelegem că omul ucide calul. Un fapt banal din viața satului capătă aspectul unui ritual sălbatic. Şi, după ce animalul îşi dă sufletul, omul se urcă pe corpuMnert şi îl jupoaie, cu infinită grijă, de piele. Perspectiva se schimbă brusc, ca şi cum o cameră de luat vederi s-ar înălța repede, într-o lungă mişcare de îndepărtare: "Peste deal, pe

câmp, ciobanii urcau pe urmele oilor, fluierând şi aruncând măciucile după berbeci. Omul şi 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' beleşte 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 cruda, căci nici o transcendență de ordin moral sau religios nu îmblânzeşte fapta omului. Un omor ce intră în cutumele satului e făcut să semene cu o crimă. Interzicându-şi accesul în interioritatea conştiințelor, 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 dovedeşte a ține şi aici nu atât de dorința autorului de a descrie întâlnirea dintre două ordini de lucruri incompatibile (ca în *Nopți 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 şi alta spirituală, care nu pot fi citite în acelaşi timp, ca fața şi 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. înCkufuziunea sensului are loc în ultima fază. în *Amiază de vară,* cum vom vedea, ea rămâne definitiv amânată. Ilogicul vieții nu constă numaidecât 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 însuşi 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 aşezată acolo net într-o perspectivă finalistă şi 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 aşteptare fără sfârşit. Tăcerea curților expunea parcă satul cercetării unui ochi străin, avid de minți omeneşti... Salcâmii 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 şira de paie în care se vedea înfiptă o furcă. Părea o după-amiază întoarsă de demult, din adâncurile veşniciei şi oprită în vizită la după-amiaza cea reală şi prezentă, care, intimidată, tăcea împreună cu zidurile caselor, cu vârfurile înalte ale salcâmilor şi cu țărâna bătăturii, plină de urme de tălpi omeneşti, de labe de gâşte şi 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 priveşte avid de înțelegere. Acestui ochi îî scapă ceva. Nu ştim 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 nemişcarea frunzelor adormite, în albul bătăturii şi în negrul gardurilor. Treptat, din aceste prezențe mute se conturează imaginea unei absențe fundamentale. Urmele de tălpi omeneşti şi de labe de gâscă seamănă cu nişte 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 obişnuită. Aici este una "întoarsă de demult, din adâncurile veşniciei, şi oprită în vizită la după-amiaza cea reală. în *Ion* drumul venea dintr-un timp nesfârşit, traversa durata întâmpărilor din sat, şi se pierdea în eternitatea lumii. Aici timpul pare încremenit: tabloul satului este ca o iluzie, ca un vis. Când îşi face apariția femeia, "cu o expresie de nedumerire şi spaimă" întipărită pe față, senzația de irealitate creşte. La Rebreanu, omul lua în stăpânire obiectele. Aici omul şi obiectele par deopotrivă de ireali. Femeia este tot atât de neexplicabilă în tablou ca şi furca înfiptă în şira de paie. Mersul ei şi al tovarăşei 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 maşinii care coase singură într-o odaie. "Prin-

T

tre scaieții care umpleau locul din spatele casei apăru o cloşcă cu puii împrăştiați şi rătăciți, cârâind nervoasă, singuratică şi nemulțumită. Văzând cele două femei se opri o clipă cu un picior în aer, cârâi iar neliniştită de tăcerea şi nemişcarea lor, apoi puse piciorul jos şi trecu mai departe." Mişcarea cea mai simplă e desfăcută în momente, filmată cu încetinitorul. Din stupoarea lor, cele două femei sunt trezite de înjurăturile unui bărbat care opreşte căruța în mijlocul curții. Vraja o dată ruptă, lumea devine inteligibilă. întâi, şuvoiul de vorbe al țăranului trece peste cele două femei, fără să le atingă, apoi pe chipul uneia apare "o nouă expresie de spaimă": "Gheorghe al tău! şopti 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, îşi lasă personajele să relateze întâmplările. între protagoniştii acestor nuvele, câțiva sunt povestitori înnăscuți. Felul lor de a povesti face atât dovada unei înzestrări naturale, cât şi a unei tehnici deosebit de abile. Un "informator" admirabil este al lui Teican din *întâlnirea din pământuri* care povesteşte 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 ieşit decât când flăcăul, după un timp, şi-a prefăcut fluierătura păcălind-o, şi aşa mai departe, într-o narațiune plină de spirit de observație şi de pauze de efect. Un caz asupra căruia trebuie să stăruim este Ilie Resteu din *în ceată.* întreagă această nuvelă este monologul unui țăran jignit şi furios. La început, monologul pare expresia absolut spontană a sentimentelor trăite de Resteu, o țâşnire de vorbe fierbinți, de amenințări şi blesteme: "Uitați-vă la el, sări-i-ar bolboşile 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 şira mea, o stropesc puțin şi-i dau foc. Dau foc şi la maşină, mă duc la fiecare şiră şi o aprind, la toate tărgile astea cu paie, dau foc la toată aria! Dacă surit eu tânăr şi sărac, singur cu muierea, voi trebuie să fiți nişte hoți?" De la Caragiale, puțini prozatori români au mai avut acest simț al limbii vorbite. însă monologul nu curge la întâmplare. Explozia verbală se dovedeşte călăuzită de reguli destul de subtile. Aflăm, din sfărâmături, înlănțuirea de împrejurări 256

care l-au adus pe vorbitor în această stare. El povesteşte despre moartea unei fetițe, trimisă de Beleagă să păzească vitele (scenă dostoiev-skiană, înduioşătoare şi 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 conştiința lui Resteu. Nu avem în afara vorbirii personajului nici un reper, aşa că nu putem verifica autenticitatea faptelor. Resteu este naratorul necreditabil prin excelență, care se străduieşte 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 şi fără şir, ni se revelă pe nesimțite un povestitor stăpân pe sine, ştiutor de efecte şi chiar de comparații literare. Finalul monologului e simetric cu debutul lui, dar exclamația ("sări-i-ar bolboşile ochilor"), atât de firească inițial, zvâcnită din furie, pare la urmă pur şi simplu lipită, falsă, într-un context prea literar, care face transparente toate motivele supărării: "Parcă o văz pe biata fetiță murind, galbenă şi slabă, de pe urma lui. Eram copil şi când am venit să văz cum se treieră, îmi bătea inima şi mi-era frică. Vedeam ceata forfotind şi cum viscolește praful şi pleava; se mai certau oamenii, se băteau şi cu furcile, dar treierau toți. Că nu sunt cetele, cete de nebuni, e câte-un şarpe negru sub buze, ca Beleagă, sări-i-ar bolboşile ochilor!..." Monologul țăranului 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 şi atunci când folosește "reflectori", adică perspective interioare. Nu se produce în fond o abandonare a procedeelor obiective, cum am fi tentați sa ne închipuim o clipă, ci o deplasare a centrului de perspectivă, printr-o mişcare de translare, de la naratorul exterior la personaj, şi care e o falsă atribuire: căci personajul se comportă ca un povestitor calificat şi autenticitatea vorbirii sale e orientată retoric. Ilie Resteu posedă toată gama, de la cea mai simplă captare emoțională a ascultătorilor ("Şi acum îmi țiuie capul ca un fier... Abia mai pot să vorbesc... Mă doare pieptul... Şi tâmplele...") până la metafora complexă. O astfel de metaforă este aceea a şarpelui "mare, gros ca o coadă de sapă", căruia țăranul îi striveşte capul. Detaliul e introdus fără imediată legătură cu povestirea

T

întâmplării de la câmp ("A fost un şarpe aici şi v-ați uitat la el şi 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 şarpe, care i-a făcut sângele să i se urce la cap şi pe care l-a izbit cu cruzime de roata căruței. El pare a lega fără rost întâlnirea cu Beleagă de ieşirea de sub 0 claie a şarpelui. Povestitorul recurge aici la un procedeu foarte evoluat, pe care ascultătorii de la arie nu i-l pot sesiza: şarpele 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 conştiința 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 țăranii de pe arie. Renunțând la omnisciență, naratorul din nuvelele lui Marin Preda nu adoptă totuşi perspectiva psihologică a personajelor înseşi; continuă să se afle "în afară" şi, când încearcă să simuleze identificarea, uită cărui public

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

Tema povestirii şi a povestitorului se află, de altfel, în centrul unora din aceste narațiuni, care sunt nişte superioare exerciții literare, revelatoare în primul rând pentru modificarea unei structuri artistice. Pațanghel din *O adunare liniştită* nici nu mai e înfățişat ca un țăran care-şi spune un necaz, ci ca un narator perfect conştient de tehnica lui. Artificiul folosit în *în ceată* dispare. Pațanghel îşi construieşte povestirea la fel de bine ca şi Resteu monologul, cu deosebirea că foloseşte orice prilej de a se referi la povestirea însăşi, la mijloacele şi 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 şi bucuria celor patru ascultători. *O adunare liniştită* este mai clar orientată retoric, şi nu psihologic, decât *în ceată.* E în ea un anumit răsfăț al artistului şi al publicului său ("copiii se uitau la el încremeniți de plăcere"). Pațanghel distribuie roluri şi stabileşte persoane gramaticale pentru uşurința istorisirii: "Uite mă, să zicem aşa: Matei, tu eşti Miai, înțelegi? Acum tu, Miai, mergi cu minte la munte şi, ascultă aici, să te superi tu că nu vreai să-mi dai şi mie merticul tău. Ştii, mă? Adică eu, 258

Pațanghel, îți cer ție, tu Miai, să-mi dai merticul tău, şi tu să te superi că nu vreai." Vorbitorul a creat un mic paradox psihologic şi, pentru a-l elucida, îşi construieşte întreaga povestire. Când un nou ascultător se înființează, Pațanghel îşi 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 creştini se duc la munte să vândă porumb. Au plecat la munte. La barieră la Ploieşti, aşa

degeaba, unuia i se ia dublu'. De ce i-l ia, nu ne pasă. 1l-a luat şi gata! Scurt! Ce să mai lungim vorba. Ajung creştinii la munte. Cum ajung, nu mai spun (!!!), nu ne priveşte. Acolo, ăl care era cu dublu' luat găseşte cumpărător; vrea să vândă; n-are cu ce să măsoare; cere merticul tovarăşului; tovarăşul nu vrea să i-l dea; se supără că nu vrea să i-l dea şi pleacă singur. Asta e tot." Dar Pațanghel, ca orice narator conştient, ştie că poate fi bănuit de exagerare ("N-o mai încornora şi tu aşa", îi spune nevasta). Ascultătorii, consultați în această privință, îi discută creditabilitatea: "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. In *Calul* sau *Colina* perspectiva este aceea "din afară". în *în ceată* sau *O adunare liniştită,* personajul care relatează e mai puțin interesant ca "reflector", ca o psihologie ce se dezvăluie spontan, decât ca un virtuoz în materie de povestire şi nu simțirea ultragiată a lui Resteu sau supărarea candidă a lui Pațanghel formează obiectul explorării, ci modul însuşi al povestirii. Din perspectiva aleasă de narator, conştiința 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 însăşi, socială, morală, în omul pe care proza lui Marin Preda îl zugrăveşte, 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 însăşi 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-

T

manele lui Rebreanu. Naratorul îşi însoțeşte pas cu pas personajele, tară a le anticipa intențiile, ca şi cum aceste intenții n-ar mai putea fi anticipate. Viața nu mai este îmbrățişată în totalitatea ei, care o făcea semnificativă. N-a devenit cu desăvârşire ininteligibilă, dar s-a fragmentat. Se lasă tatonată, nu explicată deplin. Şi, de obicei, expunerii faptelor, naratorul fiind un observator foarte meticulos, nu-i urmează vreo concluzie. Dumnezeu nu se mai arată, ca la sfârşitul *Cărții lui Iov,* după lunga dezbatere în contradictoriu a cazului, ca să-şi 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 şi n-are propriu vorbind atributele fantasticului; este enigma vieții înseşi în ochii celor care o trăiesc. Privat de puterea divină a îmbrățişării totale - în care trecutul, prezentul şi viitorul să se regăsească topite - naratorul din nuvelele lui Marin Preda este situat într-un prezent coerent, dar "scos" din durata infinită a timpului. Realul i se arată sub forma unor instantanee, a unor momente despărțite atât de cauzele cât şi de finalitățile lor. Câtă vreme însă acest narator nu se identifică nici cu conştiința personajelor (care-i este rareori accesibilă), nuvelele pot fi considerate, tot atât de greşit, psihologice, pe cât fantastice. Noua obiectivitate vădeşte pe lângă frecventarea prozei cehoviene (cu lipsa ei de lirism) şi influența câtorva prozatori americani (Caldwell, Steinbeck, Hemingway), traduşi masiv la noi în deceniul al cincilea, şi 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* şi 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 acelui *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 sfârşitul vârstei dorice, a lui Marin Preda. Cpnstatând-o, putem depăşi, cred, şi nivelul paralelelor frecvente şi cam superficiale care s-au tăcut între aceşti scriitori. O nouă obiectivitate, mai modernă, se naşte din renunțarea la zugrăvirea ființelor, obiectelor şi raporturilor dintre ele 260
în esența lor, semnificativă şi inteligibilă naratorului. Ele încep să fie. privite ca existențe, ale căror cauze nu transpar numaidecât şi pe care nici un scop perceptibil nu le orientează. Existența se prezintă totdeauna astfel într-o perspectivă umană. Ceea ce ştim despre alții (dar şi despre noi înşine) este misterios, opac. Numai mintea lui Dumnezeu sau a diavolului pătrunde cu adevărat dincolo de aparențe şi 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 şi putem afirma că singurul lucru în definitiv ciudat care li se întâmplă personajelor din *întâlnirea din pământuri* este incapacitatea lor de a-şi elucida propria viață sau pe a altora. Naratorul le imită atât incapacitatea, cât şi stupefacția: căci a încetat să se mai creadă atotputernic şi atotştiutor. Nu mai este nici Dumnezeu, nici diavolul: a devenit un om ca toți oamenii. Pierzând omniscienta i-a rămas uimirea. Ea pare naivă, fiind, în fond, pe cât de uman firească, pe atât de crudă. Un om şi o lume despuiate de orice alt sens, în afara aceluia de a trăi pur şi simplu: "teleologiei" din romanul clasic îi ia locul banalitatea realului. Această banalitate este insuportabilă nu în sine, ci datorită absenței acelui 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 țărăneşti de dinainte. In-stinctualitatea, sufletul primar, violența şi chiar bestialitatea sunt aceleaşi. 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 conştiință (a naratorului, a personajului) nu reflectă fapta. Iraționalitatea actului celor doi este iraționalitatea însăşi a lumii. Şi stupefiant este tocmai aerul de firesc. în final, parcă pentru a- spori cruzimea, autorul îl înfățişează pe unul dintre ciobani, părăsind, cu o măciucă pe umăr şi fluierând nepăsător, scena pe care' se consumase violul: "Soarele coborâse acum din creştetul cerului şi umbrele ciobanilor şi porumbarilor

se lungiseră şi se pierdeau pe mirişti. Bâlea îşi puse măciuca pe umăr, fluierând, şi când porni încet înaintea oilor, o cruce mare se bălăngănea în urma lui." Această cruce nu e un simbol: nu-l protejează şi nu-l acuză. E o formă goală, care merge în urma ciobanului la fel de indiferentă ca soarele, umbrele şi oile lui. Criticii şi-au dat de la început seama cât de "naturalistă" este această viziune, chiar dacă n-au înțeles de unde provine şi i-au reproşat scriitorului că transcrie viața. Reproş adevărat şi în acelaşi timp fals: adevărat, întrucât orice transcendență a fost abolită şi existența, privită ca o desfăşurare 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 înseşi pe care o reflectă.

In *Moromeți,* 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:,

"In câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârşită 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 şi să dea jos uneltele, iar el întinsese pe prispă o haină veche şi se culcase peste ea gemând. La fel făcuse şi al doilea fiu, Nilă; intrase în casă şi după ce se aruncase într-un pat, începuse şi el să geamă, dar mai tare ca fratele său, ca şi când ar fi fost bolnav. Al treilea băiat, Achim, se furişase în grajdul cailor, se trântise în iesle să nu-l mai găsească nimeni, iar cele două fete, Tita şi Ilinca, plecaseră repede la gârlă să se scalde.

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

Moromete sta pe stănoaga podiştei şi 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 ieşit la drum. Din mâna lui fiimul țigării se ridica drept în sus, fără grabă şi fără scop.

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

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

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

- Am terminat şi eu. Mai aveam un petic dincoace în Pământuri, mi l-au săpat ai lui Ţugurlan... Ce faci, Moromete, te-ai mai gândit? îmi dai salcâmu-ăla?
Moromete se uită ţintă la vecinul său înţelegând pentru ce ieşise el la drum şi nu răspunse la întrebare.
Da, am discutat odată să-ţi vând un salcâm! Poate am să ţi-l vând... poate n-o să ţi-l vând... De ce trebuie să ne grăbim aşa! 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 înţelege 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 ţi-l plătesc...
Drept răspuns, Moromete începu să se uite pe cer.
- Să ţii 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 dimineaţa o porneşte prin sat după *fonciire.*
263

L

Moromete rămase nemişcat.
- Zice că a primit o dispoziţie, sau un ordin, dracu să-l ia... Că cine are de achitat *fonciire* şi nu s-o achite mâine, o să le ia din casă.
Moromete se mohorî dintr-o dată. Vru să răspundă, dar se ridică pe neaşteptate de pe stănoagă şi sări peste poartă; un cal scăpase din grajd şi voia să iasă la drum.
- Nea îndărăt, blegule, unde vreai 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 desfăşoară sub ochii noştri scena dintre Moromete şi Bălosu.
Un narator omniscient ne furnizează la început câteva elemente necesare pentru datarea şi localizarea subiectului. în nuvele nu se proceda niciodată aşa, intrarea în subiect fiind abruptă. Ne aflăm, aşadar, într-un sat din câmpia Dunării, cu câţiva ani înaintea celui de al doilea război mondial. O familie de ţărani s-a întors de la muncă. Suntem informaţi rapid asupra numelor şi gradelor de rudenie; ni se sugerează şi anumite obiceiuri pare-se demult instalate în viaţa familiei în care singură mama nu-şi isprăveşte niciodată treburile, băieţii fiind cam leneşi, fetele încă prea copilăroase iar tatălui plăcându-i să privească lumea de pe stănoagă podiştei. Dar oare rostul acestui narator omniscient şi creditabil este acelaşi din romanele dorice mai vechi? Chiar prima frază care-i este atribuită ne oferă un răspuns: aici, în câmpia Dunării, cu câţiva ani înaintea războiului, *"se pare* că timpul avea cu oamenii nesfârşită răbdare". Ştim, după ce citim romanul, că această răbdare este o impresie greşită a oamenilor înşişi, aflaţi 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 ("viaţa se scurgea aici fără conflicte mari"). Naratorul îşi însuşeşte, aşadar, tactic iluzia acestor ţărani pentru care nimic nu este mai important decât credinţa în stabilitatea lumii lor. Ne induce (dar nu fără scrupule) în eroare pentru a face mai viu conflictul, mai puternică ieşirea acestei lumi din matcă; ca şi pentru că, pe o latură a lui, acest conflict şi a-ceastă istorică schimbare implică tocmai destrămarea unei iluzii. Omniscienţa apare, în tot cazul, cerută în acest început de roman de strategia globală a romancierului. 264
Scena care urmează este, ea, "reprezentată", redusă la un aspect dramatic, cu câteva aparteuri ale protagoniştilor. Naratorul s-a retras într-un colţ, cu ochiul la pândă şi urechea aţintită. Citeşte, de exemplu, pe faţa lui Moromete dorinţa unei companii, sugerând, dar fără a se angaja decisiv pe această pantă, că personajul abia a aşteptat să-şi încheie treburile spre a-şi ocupa locul favorit de pe stănoagă. Fumul ţigării înălţându-se "fără grabă şi fără scop", e o metaforă a acestei aşteptări răbdătoare care s-ar putea să fie răsplătită cu un eveniment interesant. Naratorul nu pătrunde în gândurile personajului. Aşteaptă împreună cu el să se întâmple ceva. Aude întrebarea lui Bălosu înainte de a şti de unde vine şi cine o pune. Dintr-un singur schimb de replici înţelege însă că vecinul ar vrea de mai multă vreme să cumpere salcâmul, şi că Moromete speră să nu fie nevoit să-l vândă. Situaţia materială a personajelor se clarifică şi ea în acest mod indirect. Ca şi 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. Insistenţa lui Bălosu îl readuce la realitate. Vecinul îl strânge cu uşa, amintind de *fondirea* neplătită, şi Moromete se posomo-răşte, 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 însuşi din primul volum al romanului: un țăran îşi apără seninătatea şi iluziile, luptând cu o ironică inteligență contra amenințărilor; deşi se află strâns într-o menghină care nu-l slăbeşte, 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 şi afacerile de tot felul au urâțit-o; în sfârşit, 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-şi vede liniştit de treburile zilnice.
Desigur, aceste lucruri nu sunt limpezi decât la sfârşitul 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 şi personajele. El se situează, cu excepția primului pasaj, sub

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 aminteşte 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 foloseşte ca să"puncteze stadiul în care se găsesc relațiile din sânul familiei Moromete. Cele opt capitole anterioare, întinse pe aproape cincizeci de pagini, au desfăşurat, sub forma unor scene prin care s-au perindat majoritatea protagoniştilor, o singură după-amiază din vara în care începe acțiunea romanului. Toate informațiile au rezultat până aici din observarea cuvintelor şi gesturilor personajelor. Ne-am putut face o idee de calitatea acestor informații din conversația dintre Moromete şi Bălosu. Au rămas însă neprecizate destule lucruri şi, 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 izbuteşte să doarmă, ca şi cum l-ar frământa ceva. O apăsare pluteşte în aer: amenințarea cu scadența datoriilor; neînțelegerile dintre mamă şi cei trei băieți mai mari; uneltirile Guicăi, sora lui Moromete, care-şi instigă nepoții să fugă la oraş; 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 cunoştință (şi noi, şi naratorul) de ceea ce nu ştiam mai înainte: "«Ilie, ce e cu tine? De ce nu te culci?» şopti ea. Moromete nu răspunse, dar tuşi liniştitor. Totuşi Ca-trina nu-şi văzu de somn. Se întâmpla ceva în familie?!" întrebarea nerostită este desigur a femeii, ca şi răspunsul: "Poate plecarea lui Achim la Bucureşti, 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 şi asta era o poveste veche; Jupuitu venea în fiecare an şi 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), deşi nu putem fi absolut siguri, fiindcă "reflectorul" schimbându-se, gândurile urmează o desfăşurare 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 şi Achim (pe vremea aceea nu erau prea convinşi 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, şi abia mai târziu avea să dea de înțeles că tuşa 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 îndeplineşte 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 îşi păstrează în majoritatea ocaziilor dreptul de proprietate asupra limbajului. Perspectiva putând fi considerată internă, ea nu apare neapărat şi 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 şi de a înfățişa

satul însuşi. Cu neînsemnate excepţii, această descriere e realizată prin ochii lui Moromete. Existenţa unui unghi precis nu implică însă automat şi o subiectivizare a descrierii. De altfel, e puţin probabil ca Moromete să "descopere" în drumul său, şi încă într-o manieră atât de ordonată, locuri, case, de care se leagă întâmplări vechi, pe care le văzuse de sute de ori înainte. Procedeul permite totuşi naratorului să introducă unele informaţii utile fără să-şi aroge privilegiul de a şti totul. Limitarea omniscienţei 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 "reflectori" pentru că se mărginesc să comunice anumite fapte, fără să le interpreteze şi mai ales fără să prelucreze realitatea brută în funcţie de propria conştiinţă. Povestesc ce au văzut nu ce au trăit ei înşişi. Repetă înăuntrul romanu-

lui situaţia naratorului care nu ştie mai mult decât personajele sale sau nu are acces la conştiinţa lor. Asemenea informatori sunt foarte numeroşi, mai cu seamă în volumul al doilea: Ilinca, relatând lui Niculae moartea tatălui, şi Alboaica, luându-i vorba din gură ca să spună ceea ce sora ei vitregă nu ştia (capitolul IX din partea a V-a); Iosif povestind o păţanie a lui Niculae pe care acesta n-o mai spusese altcuiva în afară de el (capitolul XXIII din partea I): Scămosu, găinarul, care ţine satul la curent cu viaţa la Bucureşti a celor trei fii fugari; copilul lui Arghirescu pus de Zdroncan să urmărească pe Isosică în ziua şedinţei de la sfat (capitolul VI din partea a III-a); Parizianu, care a fost de faţă la întâlnirea dintre Moromete şi fiii lui şi umple satul cu ea (capitolul II din partea I).

Procedeul îl putem înfăţişa 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 duşmăneau sau stăteau cu ochii pe el se potoliră sau îl uitară, ca şi când l-ar fi -iertat sau dispreţuit. Ce putea să însemne asta?") rămân în timp fără răspuns. El cunoaşte doar opinia satului ("Lui Moromete parcă îi zburase mintea din cap şi, cu bună ştiinţă, făcuse schimb cu a unui ţăran care vorbea cu tine aşa cum vorbeşti cu un cal sau cu o vacă"). Adună o serie de fapte, pe care nu le poate explica: Guica moare cu oful că nepoţii nu i-au trimis banii promişi; Niculae nu mai merge la şcoală, căci Moromete i-a spus "fără multă vorbă, că s-a terminat şi cu istoria cu *studiile"* (cuvântul subliniat a fost desigur folosit de însuşi Moromete); în ce-l priveşte, Moromete a devenit de neînţeles; apucat subit de o patimă negustorească, vinde şi cumpără, călătorind des la "munte", a renunţat la vechii prieteni şi la colocviile lor; aceştia îl judecă plini de ironie, pentru că prea "pe toate le vedea acum din punctul de vedere al unui câştig eventual", îmbogăţindu-şi vocabularul cu un cuvânt nou, "beneficiu". Şi, într-o zi, Moromete pleacă la Bucureşti. Nimeni nu bănuieşte ce mai are de discutat cu fiii săi. în această din urmă împrejurare, Parizianu se dovedeşte deodată un informator foarte util: "Băiatu ăsta al lui Parizianu a fost de faţă la întâlnirea care a avut loc între tată şi feciori. După întoarcerea acasă a lui Moromete, mama lui Niculae şi 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 puţin decât îţi puteai închipui. Al Iu' Parizianu povesti însă Iu' alde tat-său care venise de Crăciun la Bucureşti felul cum decursese revederea între unchiu'său şi cei trei. Şi Catrina şi fetele auziră." Ceea ce s-a întâmplat la Bucureşti este apoi relatat de acest narator întâmplător, care auzise totul şi făcuse unele presupuneri, deşi îi scăpau motivele adânci ale tentativei lui Moromete de a-şi întâlni fiii. Nici ceilalţi care află de întâlnire nu înţeleg mai mult. Singură Catrina bănuieşte ceva şi se îmbolnăveşte de supărare: "începând" din vremea aceea se petrecu între ea şi Moromete un lucru ciudat şi teribil, asemănător cu ceea ce de obicei se petrece numai între doi tineri care abia s-au cunoscut sau abia s-au căsătorit, şi nu vorbesc nimănui despre asta, dar din pricina acestui lucru se iubesc sau se urăsc apoi toată viaţa". Până şi acest "lucru ciudat şi teribil" naratorul îl va afla mult mai târziu: *Moromete voise să-şi aducă fiii înapoi,* împotriva dorinţelor Catrinei, care îşi vedea fetele ameninţate de o împărţire a pământului. Pentru incertitudinea în care astfel de amănunte, chiar cruciale, sunt permanent învăluite în roman, este semnificativ faptul că un critic, şi încă unul foarte atent al romanului, a putut rămâne cu impresia că "conţinutul exact (al convorbirii dintre tată şi fii) nu a fost dezvăluit niciodată", deşi el a fost evocat "în mai multe din romanele scriitorului" (Valeriu Cristea, *Alianţe literare).* O împrejurare plină de urmări în acţiunea romanului - căci va determina raporturile ulterioare din sânul familiei, plecarea Catrinei de acasă, transformarea vieţii" lui Moromete însuşi, reîntoarcerea lui Niculae la şcoală ş.a.m.d. - nu este înfăţişată direct şi explicit de la început, ci pe măsură ce ajunge la cunoştinţa

protagoniştilor.
Aşadar, majoritatea personajelor din roman "par să spună" ceva în fiecare clipă, gesturile lor ascund un înțeles - nimic nu îndreptățește totuşi de regulă din partea naratorului mai mult decât nişte 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 şi ele mai îndrăznețe, constituindu-se într-un comentariu care furnizează adeseori faptelor un temeinic punct de

sprijin. Comentariul este detip conjectural şi reprezintă un procedeu interesant. Exemple găsim chiar în fragmentul de la începutul romanului. Neplăcut surprins de ivirea lui Bălosu (căci pe altcineva aştepta el), Moromete îl înjură în şoaptă (deci nu totuşi în gând, care n-ar fi putut fi auzit de o ureche din afară) "ca şi când până atunci ar mai fi înjurat pe cineva în gând şi acum îl îngloba şi pe vecin, fiindcă tot apăruse." Dacă nu ştie ce gândeşte cu adevărat personajul, naratorul îi poate ghici monologul interior bizuindu-se pe simpla privire şi îl restituie ipotetic: "Moromete se uită țintă la vecinul său înțelegând pentru ce ieşise el în drum şi 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 aşa?» părea el să spună." Fără să dispară, distanța dintre narator şi 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, împărtăşite sau respinse), etică (incluzând aprecieri în privința comportării) şi lingvistică (subliniind limbajul personajelor cu anumite intenții ironice sau pentru a-i marca autenticitatea). Cea dintâi atitudine este şi cea mai uşor de remarcat şi am ilustrat-o până acum în câteva rânduri. Ea rezultă din renunțarea parțială la omniscientă. Celelalte două constituie o originalitate demnă de atenție a romanului. Aprecierile morale sau lingvistice nu sunt fățişe. Naratorul îşi manifestă poziția cu ajutorul unui intermediar: Moromete. Acesta nu e decât rareori el însuşi narator şi nici măcar totdeauna cel din a cărui perspectivă sunt privite evenimentele şi protagoniştii. E vorba de o contaminare a naratorului de către personajul său, de la care împrumută o optică şi un tip de expresivitate verbală. în multe împrejurări este dificil de distins cui aparține comentariul. Moromete se sfătuieşte cu greul de cap Nilă în privința plecării lui Achim cu oile: "Auzind întrebarea tatălui, Nilă rămase într-o tăcere încărcată de zăpăceală şi uimire. După felul cum ținea capul în jos se vedea că nu e obişnuit să-l pună, acest cap, la întrebări aşa de grele, parcă îl trăgea capul în jos de grea ce era întrebarea tatălui." Cui se cade să atribuim maliționsa observație? Ea nu conține, ca indicii cu totul relative, decât un caracter vădit batjocoritor şi 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 sa utilizeze uneori tipul de observații şi 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 aldămaşul 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 obişnuiesc țuică dimineața, răspunse Victor, *cu un glas din care se vedea că îi face plăcere ca nu obişnuieşte")* şi abia apoi Moromete ("Noi *obişnuim!* spuse Moromete puțin absent") care nu scapă nici el necomentat ("rotunjind şi spălând cuvintele întocmai ca feciorul lui Bălosu").
în această complicitate de limbaj a naratorului cu personajul său principal a intervenit, aproape sigur, şi un factor biografic. Voi aminti două mărturisiri ale romancierului însuşi. 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,* şi 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 ştiut de la început: "într-adevăr, de ce o lăsasem deoparte când ştiam 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? Aşa! 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. Şi 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, neştearsă, 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 ştiam s-o deschid intram de pe un teritoriu în care trăia o lume miraculoasă pe care o cunoşteam şi pe care o puteam povesti." Ce curios! Aşadar, 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 *Morome-ții,* rolul unei inspirații literare. In 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-şi 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-şi fi pierdut veselia lui senină şi că nepăsarea, instalată ca o boală în casă, ducea totul de râpă, începând cu cei doi stâlpi de la scara prispei, rupți şi 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? Şi atunci, în tren, mi-am auzit gândul şoptindu-mi: scrie şi caută să afli ce s-a întâmplat. Scriind şi spunând tot despre *el* şi despre acea amintire, o să găseşti răspunsul." Iată reunite conştient două elemente esențiale care au prezidat la naşterea romanului: *el,* adică Moromete-tatăl, şi sentimentul de odinioară al copilului. Din această întâlnire s-a format viziunea profund originală asupra lumii, din *Morometii,* scăldată într-o lumină nouă, care lipsea din nuvele, şi dând tuturor lucrurilor un sens, care înainte lipsea şi el. Citim în *Imposibila întoarcere* o a doua mărturisire, la fel de clară ca şi cealaltă: "în fond, abjecția sau sublimul nu sunt suficiente prin ele însele ca să pună în mişcare imaginația şi inspirația unui scriitor. Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci şi maturitatea: eroul preferat, Moro-mete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu. Acest sentiment a rămas stabil şi profund pentru toată viața, şi de aceea cruzimea, cât şi josnicia, omorurile şi spânzurările întâlnite des la Rebreanu şi Sado-veanu, şi existente de altfel în viața țăranilor, nu şi-au mai găsit loc şi în lumea scăldată în lumina eternă a zilei de vară. în realitate, în amin-272
tire, îmi zac fapte de violență fără măsură şi chipuri întunecoase, infernale, dar până acum nu le-am găsit sens... Poate că nici nu-l au!?" Să luăm act de faptul că, în *Morometii,* perspectiva atât de crudă şi de necruțătoare din întâile nuvele apare schimbată oarecum conştient. Complicitatea dintre viziunea naratorului şi aceea a personajului central este deliberată şi ea reintroduce o parte din motivările de ordin etic şi filosofic pe care zadarnic le-am căuta în nuvele. Această privire înțelegătoare şi 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 şi calmă, a lui Moromete, nu ne aminteşte ea oare de ironia afectuoasă a naratorului *Marei* şi de voința lui de a nu provoca rupturi insolubile? Naratorul din *Mara* cuprindea în sine şi obştea, şi 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 protagoniştilor; şi care impunea codul lui de valori tuturor, în chip armonios şi deloc represiv. Complicitatea nu merge însă atât de departe în *Morometii.* Diferențele sunt izbitoare. Povestitorul poate fi considerat şi aici un fel de țăran generic, aparținând aceleiaşi colectivități şi aceluiaşi moment istoric ca şi personajele.
Aici e necesară o paranteză mai lungă. Abia în *Marele singuratic,* dintre romanele ciclului, şi nici acolo perfect consecvent, povestitorul adoptă o perspectivă ulterioară asupra evenimentelor şi capabilă să le explice mai bine decât o puteau face protagoniştii lor. Scriitorul a fost intens preocupat de aceste lucruri şi s-a referit la ele în articole şi interviuri, în *Convorbirile cu Marin Preda,* publicate de Florin Mugur, el declară că nu şi-a propus niciodată mai mult decât să înfățişeze ceea ce a-trăit şi a cunoscut nemijlocit: "Un scriitor nu poate cunoaşte decât o singura 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 şi a cunoscut, este, cred eu, foarte riscantă. Nu ştiu ce lume se naşte. 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 priveşte viața țăranilor, eu m-am uitat deseori înapoi. Se poate afirma că nu văd bine prezentul țăranilor?" Deşi adaugă că, în lumea *Morometilor,* după moartea tatălui, "pentru mine nu mai e nimic", scriitorul s-a lăsat

. 273
adeseori ispitit să arunce o privire şi 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 conştient, şi în parte şi-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* şi uşor identificabilă în pasajele unde transpare limpede, - ca de exemplu în următorul, cules din capitolul IX din partea a IlI-a a celui de al doilea volum, - într-atât diferă ca ton general de tot restul: "Oamenii însă se mişcau încet şi toată febra aceasta politică şi administrativă trecea pe lângă ei şi pe lângă căruțele şi vitele lor fără să-i atingă. Fără să afle nimeni şi cu acea lentoare în mişcări dădeau şi ei o luptă, dar una mai puțin spectaculoasă, subterană şi eficace. De aceea şi erau senini şi liniştiți şi îi primeau pe activişti parcă anume cu acea înfățişare şi acele vorbe care justificau enormul val de cuvinte care se revărsa din aparatele de radio, din ziare şi de pe sonorul benzilor din filme despre bucuria țăranilor din timpul strângerii recoltei, despre creşterea conştiinței lor de clasă şi alianța lor cu clasa muncitoare sub conducerea acesteia din urmă. Nimeni nu observă că în acest an, în ciuda recoltei bogate, şirele de paie care începură să se clădească după seceriş în jurul batozelor erau în mod ciudat destul de mici şi relativ egale între ele, şi că erau departe de a reflecta contrastul real, diferențele adevărate dintre hectarele de pământ pe care le avea fiecare. Să stea cineva şi să cerceteze că alde cutare, de pe atâta pământ, nu putuse să facă atât de puțin, şi 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 reuşit, artistic, această detaşare, în *Marele singuratic,* în *Delirul* sau în celelalte, sau dacă şi-a ales totdeauna protagonistul potrivit spre a juca rolul acesta. în *Delirul,* prea tânărului şi prea crudului Paul "Ştefan, nu i se încredințează cumva o sarcină peste puterile sale?
Dar să închid paranteza şi să revin la *Moromeții* şi la comparația cu *Maia.* Naratorul lui Marin Preda nu mai izbuteşte să se identifice, pre-274
cum acela al lui Slavici, nici cu vocea colectivității. Armonia dintre motivările individuale şi acelea sociale ne apare mult mai dificil de realizat. Anumite tensiuni persistă permanent sub forma unor distanțe, de natură psihologică, etică, filosofică, şi ele nu mai sunt doar tactice, ca în *Mara,* urmând ca timpul să le împace şi să aştearnă peste tabloul lumii o pace deplină. In romanul lui Slavici, echilibrul era menținut prin trecerea foarte firească a povestitorului dintr-un plan în altul, de la indivizi la obşte şi înapoi. O astfel de soluție îi este refuzată naratorului din *Moromeții.* însuşi moralismul slavician încetează a mai fi satisfăcător. Vocea colectivității şi-a pierdut siguranța şi nu mai este ascultată; dreptul ei de apreciere a devenit relativ; iar adevărul de la care s-ar putea revendica nu mai există şi 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 şi protagonişti. 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 reuşită? Nu cumva este el însuşi, în raport ca ceilalți protagonişti, un "marginal", o excepție, un fel de ultim mohican al acelei folosofii 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 şi aceea din *Baltagul,* posedând structuri sociale stabile. Ea putea fi "înțeleasă" dintr-o perspectivă unică, aceea care reflecta o îndelungată experiență şi un bun-simț unanim acceptat, tot astfel cum "scenariul" Vitoriei Lipan făcea cu putință descifrarea realității. Codul de valori care fundamenta aceste lumi nu era niciodată pus în discuție cu adevărat. Comportarea indivizilor nu-l contrazicea decât superficial şi provizoriu. Oricât de hrăpăreață s-ar fi dovedit, Mara ilustra o tendință - aceea de înavuțire, prin tenacitate şi energie, - valabilă pentru întreg grupul ei social şi care, de aceea, nici nu era reprimată, ci, cel mult, corectată în ceea ce avea excesiv. Persida şi Natl reveneau la matcă, după criza juvenilă, cumințiți şi îngăduind supoziția că drumul lor viitor va fi, în **linii** mari,
275
acelaşi cu al părinților lor: nu pare harnica Persida, la sfârşitul romanului, o altă Mară, aşa cum Natl, lăsător şi bețiv, ar putea fi luat drept un alt Bârzovanu? în *Moromeții* descoperim un sat deosebit şi 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, şi vor fi la rândul lor înlocuite de acelea socialiste, în al doilea. O tranziţie atât de rapidă şi de brutală, într-un interval de timp atât de scurt, ca aceea care se află în centrul *Morome-ţilor,* provoacă destrămarea valorilor stabilite şi o anumită neîncredere firească în valorile noi. Cum ar fi posibil ca, în aceste condiţii, vocea obştei să-şi menţină creditul, mai mult, să realizeze, fără presiune, o convergenţă la fel de naturală a vocilor individuale ca aceea din *Mara?* Deja la Rebreanu simţim că supraindividualitatea se manifestă represiv, în planul perspectivei narative, atât în *Ion* cât şi în *Pădurea spânzuraţilor,* această represiune se vădeşte într-o manipulare de către autor a personajelor, lipsite de dreptul de apel. Un narator impersonal şi intangibil le sugrumă iniţiativele. Imixtiunea în conştiinţe este fără ezitare. Nu numai ceea ce gândesc personajele le este dinainte prescris, dar forma însăşi a gândirii lor este stabilită de narator. Vocea care reflectează aparţine tot atât de puţin personajelor ca şi vocea care le apreciază reflecţiile lor cele mai intime ("Ion se gândi deodată: «Adică ce ar fi dacă aş lua pe Florica şi am fugi amândoi în lume, să scap de urâţenia asta?» Dar tot atât de repede îi veniră în minte pământurile şi adăugă în sine cu dispreţ: «Şi să rămân tot calic... pentru o muiere!... Apoi să nu mă trăznească Dumnezeu din senin?»"). Şi, în această voce, care cântăreşte aşa de exact până şi nuanţele gândirii protagonistului, încât se crede justificată să le transcrie fără ezitare, mai putem recunoaşte noi oare blânda, înţeleaptă, complicitate moralizatoare din *Mara?* Supraindividualitatea a devenit distantă şi nepă-sătoare. Şi, mai ales, foarte oroglioasă în suveranitatea ei abstractă. în *Moromeţii* apare limpede o altă vârstă a modelului doric de roman, în care represiunea auctorială însăşi se dovedeşte neputincioasă: nu se deosebeşte doar de privirea înţelegătoare de la Slavici, dar şi de dominaţia necontestată de la Rebreanu. Protagoniştii par a-şi fi recucerit dreptul la cuvânt: în fond însă naratorul şi-a pierdut suveranitatea lui. Face eforturi de a-şi exercita controlul. Străvezii şi ineficiente. Merge

evident în coada maselor. Analogia dintre structurile şi strategiile narative, pe de o parte, şi cele sociale, pe de alta, e izbitoare pe durata întregii acestei evoluţii. De la viziunea tolerant omniscientă a naratorului din *Mara,* la aceea tot omniscientă, dar represivă, din *Ion,* şi de aici la viziunea "din afară" înstrăinată şi neeficace sub raportul stabilirii adevărului ultim, din *Moromeţii,* practica artistică a romanului românesc transcrie o modificare a structurilor sociale înseşi: şi anume aceea care ne conduce de la socialitatea armonios triumfătoare care guverna gândirea şi instinctele Marei sau ale copiilor ei, la o impunere brutală a valorilor supraindividuale, instituţionalizate (statul, biserica, naţiunea, în *Pădurea spânzuraţilor),* în detrimentul indivizilor înşişi, pe care, ca pe Ion sau ca pe Apostol Bologa, îi distruge de multe ori, şi de aici la o punere pe toată linia în discuţie a unor adevăruri istorice generale, incapabile să se facă acceptate sau măcar să reuşească a corecta impulsurile anarhice ale oamenilor dintr-o perioadă de tranziţii a-dânci. Aş 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 faţă (şi e de mirare că n-a fost folosită): "Pentru o societate de producători de mărfuri, al căror raport de producţie general constă în aceea că ei consideră produsele lor ca *mărfuri...,* şi că în această formă *materializată* ei raportează muncile lor sociale una la alta ca *muncă omenească identică,* creştinismul, cu cultul *omului abstract* care îl caracterizează este, în special în evoluţia 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 întrebuinţare ale lucrurilor nu reţine decât proprietatea lor de a se echivala una cu alta prin intermediul banilor, este analog cu caracterul abstract al omului în protestantism; nu conţinutul relaţiilor capitaliste de producţie se reflectă în imaginile religioase ale aceleiaşi societăţi, dar structura economică şi structura religioasă se dovedesc analoge. în acelaşi fel cred că putem vorbi de analogie între o formă estetică, romanul, şi o formă socială, aceea pe care conţinutul lui o transfigurează.

în aceeaşi ordine de idei, a descoperirii unui narator capabil să-şi îndeplinească funcţiile complexe, în condiţiile istorice descrise în roman, să observăm că există în *Moromeţii* două personaje care joacă,

din când în când, rolul unor "reflectori". Unul este Moromete, celălalt, fiul cel mai mic, Niculae. Dacă apariţia tatălui, în acest rol, nu e deloc surprinzătoare, căci am văzut în ce fel perspectiva şi limbajul însuşi ale povestitorului îi sunt îndatorate, mai neaşteptată e apariţia fiului: să fie "reflectarea" ereditară? S-a spus mai demult, şi pe drept cuvânt, că în centrul romanului se află problema paternităţii, 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. Şi, 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 şi reflectorul principal, în timp ce în al doilea, locul lui e luat treptat de Niculae. De altfel, primul volum vorbeşte despre lumea tatălui (aceea pe care el şi-o imaginează), cu aparențele ei de stabilitate şi ordine, cu seninătatea ei ce se apără de lovituri, iar al doilea, despre lumea fiilor, neaşezată şi tulbure, în care irump la suprafață forțe istorice obscure, necanalizate şi primejdioase. întâia este lumea fierăriei lui Iocan, a lui Cocoşilă şi Dumitru lui Nae, a bucuriei şi mâniei lui Țugurlan; în ea, amenințările nu lipsesc, dar par îndepărtate, şi rămâne totdeauna timp pentru contemplație, conversație şi 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 şi fără tradiție, iar pe de alta, lumea țărănească de imediat după război, a lui Isosică, Bilă, Zdroncan şi Mantaroşie, urâtă, profitoare şi lipsită de spirit. Aici descoperim în Marin Preda şi un observator al altui suflet decât acela înțelept, sceptic şi ironic, al țăranului care se simte beneficiarul unei îndelungi experiențe (întrupat în Moromete), şi anume al unui suflet nesigur şi 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) şi 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 şi fiu pot fi descoperite în tot lungul primului volum. Ruptura se produce în al doilea. Moromete

s-ar zice că o presimte, dar nu face nimic ca s-o evite, iar mai apoi e cuprins de remuşcări; şi-a nedreptățit băiatul: La rândul lui, Niculae, intratabil multă vreme, simte într-un târziu dintele remuşcării şi al îndoielii. Sub această relație familială (cu origini autobiografice), putem descifra, spuneam, o relație mai profundă de natură socială, între un fanatic al clasei țărăneşti şi un declasat al ei. Şi Paraschiv, Nila şi Achim sunt nişte declasați, însă de alt tip ce va forma obiectul unor capitole din *Delirul* şi al unor teorii din *Viața ca o pradă.* In *Moro-meții,* interesantă e problema lui Niculae, căci conflictul dintre el şi Moromete simbolizează conflictul dintre două concepții despre țăran. Tocmai din această cauză, Moromete şi Niculae devin "reflectori": 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 puteareflecta tranziția decât la nivelul cel mai de jos, al unor dorințe obscure şi al unor resentimente la fel de obscure. Pe de altă parte, privilegiul dezvăluirii interiorității romancierul îl acordă cu dificultate. El e conştient că puțini protagonişti au cu adevărat ceva de spus. într-o lume pe cale să iasă din matcă ("trăind în orbire şi nepăsare") psihologia indivizilor nu oferă indicii limpezi; scena o țin psihozele de masă; şi nu trebuie sondate conştiințele, ci observată însăşi inconştiența colectivă. Cu excepția Catrinei (accidental) şi a lui Țugurlan (dar oare, în cazul ultimului, nu e semnificativ că trezirea conştiinței lui nu e urmată de nimic? Că, în al doilea volum, personajul apare sporadic şi inconsecvent, un "speriat" mai mult, de turnura evenimentelor?), marea majoritate a personajelor din *Morometii* sunt privite din exterior. Ele sunt pionii, mişcați, pe tabla de şah- a istoriei, de o mână nevăzută şi nepăsătoare. Să analizăm însă acum pe reflectorii propriu-zişi. Voi începe cu Moromete. La sfârşitul volumului întâi (capitolul XXIII din partea a III-a), înşelat de fii, lovit în ce avea mai scump şi 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, - şi se lasă pradă gândurilor:

"Moromete se aşează pe piatra albă de hotar şi îşi luă capul în mâini. Era cu desăvârşire singur. Dacă n-ar fi fost mirişteа locurilor sau urmele roților de căruță, uscate adânc în pământul drumului, care

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 şi 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 şi venise aici tocmai pentru că se simțea îngropat în ea până la gât şi vroia să scape, înțelegea că se uneltise împotriva lui şi el nu ştiuse - timpul pe care îl crezuse răbdător şi lumea pe care o crezuse prietenă şi plină de daruri ascunseseră de fapt o capcană (fâlfâirea înceată a amenințărilor, întinderea lor de-a lungul anilor şi de aici credința în fărâmițarea şi dispariția lor) - iar lumea trăind în orbire şi nepăsare îi sălbăticise copiii şi îi asmuțise împotriva lui. Stătea pe piatra de hotar cu capul în mâini şi încerca să dea de curgerea până mai ieri a gândirii sale

liniştite, îndârjite şi hotărât să nu cruțe nimic pentru a o găsi, simțind că înstrăinarea de ea ar aduce întunericul şi că moartea n-ar fi mai rea decât atât. Cum să trăieşti dacă nu eşti liniştit? Nu se întâmplase nimic atât de cumplit încât să nu fie repus totul sub lumina vie a minții. Nu cumva timpul era undeva acelaşi? Nu cumva trecerea lui era egală şi 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-şi înțeleagă părinții, fără ca. mai întâi să se rătăcească, şi de aceea părintele e părinte, ca să-i ierte şi să sufere pentru ei? Dar i-am iertat mereu, gândi deodată Moromete şi gândirea aceasta reveni şi nu mai fi urmată de alta, *i-am iertat mereu, i-am iertat mereu,* şi rămase cu ea în cap până ce îşi luă seama şi o stinse.
După care nu mai fu nimic, se auzea numai foşnetul porumbului, vântul uşor care venea dinspre miazănoapte sporind parcă şi mai mult tăcerea omului şi a pământului. Un iepure ieşi la marginea unui lot şi îşi agită câteva clipe urechile, după care trecu drumul şi 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 fiecăruia ce-a vrut... Ce mai trebuia să fac şi n-am făcut? Ce mai era de făcut şi m-am dat la o parte şi n-am avut grijă? Mi-au spus ei mie ceva să le dau şi nu le-am dat? A cerut cineva ceva de la mine şi eu am spus *nu?* Mi-a arătat mie cineva un drum mai bun pentru ei pe care eu să-l fi ocolit fiindcă aşa ara vrut eu? S-au luat
280
după lume, nu s-au luat după mine! Şi dacă lumea e aşa cum zic ei şi nu e aşa cum zic eu, ce mai rămâne de făcut?! N-au decât să se scufunde! întâi lumea şi pe urmă şi ei cu ea.
Şi această gândire sumbră şi. trufaşă îl ridică pe Moromete în picioare, pregătit parcă să facă față unei asemenea prăbuşiri."
întregul pasaj este aşezat în perspectiva interioară a personajului, fapt deosebit de important, căci nu concluziile naratorului (deci ale altora) ne sunt înfățişate, ci ale lui Moromete însuşi, surprinse într-un moment de criză. O narațiune omniscientă ar fi însemnat o încălcare a domeniului protagonistului şi ar fi sugerat că el poate fi înțeles şi controlat din exterior; pe de altă parte, ce "informator" ar fi putut avea acces la acest strat al conştiinței? Procedeul dezvăluirii gândurilor prin chiar prisma celui care gândeşte nu e, aşadar, folosit întâmplător. El are încă un caracter ordonat, dacă pot spune aşa, şi$_s$ 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 urmăreşte romancierul să ne comunice prin vocea personajului său şi care nu se putea comunica nici direct, nici de către informatori?
în fond aici sunt toate lucrurile esențiale pentru înțelegerea personajului şi a dramei sale, cristalizate într-un moment de criză, şi care operează în conştiința lui ca un focalizator. Țin de o revelație, încât se poate presupune că Moromete însuşi le-a ignorat, cel puțin în parte, înainte. Le descoperă gândindu-le. Şi e limpede că anumite sentimente preced interpretărilor, adică înțelegerii lor raționale. La început, Moromete priveşte câmpurile pustii, lipsite de viață, pe care porumburile par crescute de la sine, şi se simte "ca un martor al unei lumi ciudate care a pierit". Nu ştie încă (nu ştim nici noi) care este înțelesul acestui sentiment. O va afla spre sfârşitul meditației sale, când lumea care se prăbuşeşte 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 bănuieşte de viclenie. L-a amăgit - şi timpul răbdător, şi împrejurările
281

fărâmițate - şi deodată s-a dovedit că i-a întins o capcană. I-a sălbăticit copiii şi i-a asmuțit contra lui. întrebarea principală care izvorăşte din aceste revelații e fără echivoc: "Cum să trăieşti dacă nu eşti liniştit?" Este una tipic moromețiană. O coardă esențială a fost ruptă. Poate că este în firea lucrurilor ca părinții să nu fie înțeleşi 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 însuşi, 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 foşnetul porumbului sporeşte "tăcerea omului şi a pământului". Sentimentul de inexplicabilă pustietate a lumii şi de înstrăinare țâşneşte din străfundul

conştiinţei personajului care e acum mult mai aproape de a şi-l explica corect lui însuşi. "Mi-a arătat mie cineva un drum mai bun pentru ei pe care eu să-l fi ocolit fiindcă aşa am vrut eu?" Nu poate fi, gândeşte 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!" Exclamaţia denotă că Moromete a devenit conştient că lumea *lui* (aceea pe care credinţele lui intime o proiectau) nu e şi lumea *lor;* începe să înţeleagă că a fost victima unei iluzii; lumea prietenoasă şi timpul răbdător nu existau decât în capul lui. în realitate... "Şi dacă lumea e aşa cum zic ei şi nu e aşa cum zic eu, ce mai rămâne de făcut?!" Să piară! Pe neaşteptate, în Moromete biruie o "gândire sumbră şi trufaşă", care-l pregăteşte pentru prăbuşirea lumii *lor,* căci lumea lui n-are cum să piară. Această nouă răsturnare nu putea să fie, nici ea, descrisă din afară. Experienţa ţărănească a lui Moromete, abia ieşită din conflictul care o umilise şi-i risipise iluziile, pare gata să-şi făurească o nouă iluzie, încă şi mai puternică. Iluzia aceasta are substratul ei. în parte l-am mai evocat. Să-l privim mai îndeaproape. O "sociologie a fenomenului moromeţian" e instructivă şi ea a fost schiţată de câteva ori, ultima dată de către Va-leriu Cristea în *Alianţe literare,* de la care am preluat şi formula, şi care distinge următoarele cinci caracteristici principale. Munca nu mai 282

constituie pentru ţăranii lui Marin Preda o plăcere şi agricultura "nu mai formează, ca pentru predecesori, imensul centru de greutate al vieţii lor". "Contemplarea filosofică şi estetică a lucrurilor, a lumii văzută cu spectacolul în sine, îşi face loc printre grijile atât de împo-răvătoare ale unei gospodării ţărăneşti, pe care le împinge uneori chiar în al doilea plan". De aici decurg plăcerea vorbirii, imitând expresiile orăşeneşti, "joc, ironie şi ifos în acelaşi timp", evadarea prin "politică" în "ficţiunea unei alte vieţi, cu şedinţe parlamentare, bărbaţi de stat şi cursuri", ca o "joacă de oameni mari[1]". în al treilea rând, "din punct de vedere *sociologic,* fenomenul moromeţian reflectă procesul îndelungat, de durată, dar inexorabil, al deruralizării satului prin atragerea lui treptată în orbita industrializării şi a civilizaţiei urbane". Aşa se explică de ce "vechile obiceiuri ale dependenţei faţă de boier i se par evoluatului Moromete - care aminteşte de felul umil în care tatăl său se înfăţişa la conac - intolerabile, «mai mari nenorociri decât *munca şi foamea»".* în sfârşit, "intrarea ţăranilor mai înlesniţi în circuitul comerţului de cereale are nu numai o evidentă importanţă economică", dar le lărgeşte orizontul şi le modifică radical "atitudinea faţă de pământ". Ei nu mai sunt, spre deosebire de eroii lui Rebreanu, apăsaţi de "acea obsesie a pământului, teribilă ca o fatalitate". Când reia "datele cazului Ion", cum spune Valeriu Cristea, în episodul cu Polina şi Birică, autorul *Moromeţilorîi* dă o cu totul altă desfăşurare. Concluzia criticului este că Marin Preda surprinde ca şi Caragiale "un proces de tranziţie", fără a avea în vedere totuşi numai "efortul mimetic grotesc", descris de marele dramaturg deşi evocarea, în *Moromeţii,* a "acţiunii de remodelare a unei lumi vaste, de mult şi solid constituite, sub influenţa puternică şi crescândă, de gigantic magnet, a societăţii 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 şi aspectele din viaţa generală a satului cuprinse în roman ne conduc la ideea tranziţiei sociale: o dublă tranziţie, cum am precizat deja. Mentalitatea lui Ilie Moromete le reflectă pe amândouă, dar el este aşa zicând bine situat mai ales în raport cu cea dintâi şi menţinut ca principal protagonist în primul volum, în vreme ce următoarea îl confruntă cu Niculae.
283
După capitolele, de la începutul cărţii, care evocă viaţa familiei într-o după-amiază obişnuită de vară, romanul se deschide deodată către viaţa satului în general. Moromete merge la întâlnirea duminicală din poiana fierăriei lui Iocan, admirabilă *stoa* ţărănească, analizată cândva de Alexandru Paleologu *(Simţul practic),* întocmai ca odinioară Ion la horă. Altă epocă, alte distracţii. Ţăranii lui Marin Preda sunt cititori de gazete politice, se înscriu la liberali sau la ţărănişti, şi, mai presus de orice, sunt legaţi de viaţa generală a ţării într-un cu totul alt chip decât erau consătenii lui Ion de febra alegerilor din oraşul învecinat. Structurile economice s-au schimbat în cei treizeci şi ceva de ani care despart satul din romanul lui Rebreanu de acela al lui Marin Preda: şi în primul rând s-a schimbat relaţia omului cu pământul. Această relaţie a fost, dacă pot spune aşa, desacralizată. Centrul vieţii economice ţărăneşti s-a deplasat de la posesia şi exploatarea pământului la valorificarea prin comerţ a produselor lui. în *Ion,* a avea sau a nu avea pământ era singurul lucru care conta pentru un ţăran, întreaga tragedie a personajului lui Rebreanu se rezumă la lupta pentru a poseda pământ, căci el este legat de pământ ca de o fiinţă şi se află sfâşiat, cum ştim, între "glasul pământului" şi "glasul iubirii". Raportul acesta nu

conține termeni economici, ci ontologici. Pământul înseamnă pentru Ion sângele şi viața lui. îl priveşte "cu o privire setoasă" şi "simțea o plăcere atât de mare, văzându-şi pământul, încât îi venea să cadă în genunchi şi să-l îmbrățişeze". Lui Vasile Baciu încearcă să i-l smulgă ca pe o femeie iubită. Munca însăşi 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 *Morometii* simplul fapt de a poseda pământ nu mai este de ajuns. Țăranii bogați, ca Bălosu, împroprietăriții de după primul război ca Moromete însuşi sau cei lipsiți cu totul de pământ ca Țugurlan încep să se deosebească între ei prin cu totul altceva decât numărul strict al pogoanelor şi 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 disprețuieşte. Celebrele lui drumuri la munte, cu Bălosu (ca ale lui Pațanghel cu Miai din *O adunare liniştită)* îl arată incapabil de ne-284
gustorie, sentimental şi în fond dezinteresat. Chiar şi când, la începutul volumului al doilea, face stăruitor negoț, strânge banii în chimir şi descoperă "vorba beneficiu", scopul lui secret constă în a avea cu ce să-şi 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 oraş crezând că va vinde acolo lâna şi laptele lor, ca să-şi poată achita apoi datoriile presante, şi e foarte surprins când află că băiatul a vândut de fapt oile, decis să-şi 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 şi 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 şi e o formă "înstrăinată". Dacă ne amintim de analiza întreprinsă de Marx în *Capitalul,* putem afirma că Moromete se află prins între o dorință inconştientă de a trăi o relație calitativă cu obiectele - produsele pământului, lâna şi laptele oilor - şi necesitatea de a se adapta unei relații cantitative, intermediate de bani. Această dorință era realizabilă în *Ion* şi se traducea prin atitudinea generală a eroului față de pământ şi față de muncă. Proprietatea funciară dominantă încă în satul descris de Rebreanu permitea un raport calitativ şi personal, cum ar spune Marx, dintre om şi 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 *Morometii,* ceea ce înseamnă că omul creează valori de întrebuințare pentru alții. Modul lui Moromete de a se sustrage acestei realități nu constă însă pur şi simplu în redescoperirea muncii ca forță a brațelor. Această ipostază primară o întâlnim, ce e drept, în roman, de exemplu la Birică, hotărât să-şi ridice casă neajutat decât de teribila lui energie şi să-şi 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 şi termini cu cărămizile, găseşti la fund şi ceva bani") şi la Țugurlan, în dimineața în care se trezeşte împăcat cu satul şi-şi trăieşte marea bucurie în timp ce coseşte. Moromete are o altfel de bucurie: de a ține la
285
distanță, cu ajutorul unor cuvinte de spirit, duhurile rele ale *fonciirii* şi datoriilor. în momentul maxim al crizei sale, trecând pe lângă oameni fără să-i vadă, Moromete trezeşte în mintea a doi foşti participanți de la adunările din poiană bănuiala că s-a lăsat înşelat copilăreşte de evenimente. Marmoroşblanc (botezat aşa după numele celebrei bănci) şi 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 fiscului şi cu Jupuitu, pertractările comico-serioase, tergiversările erau animate de credința secretă în inconsistența acestei suprarealități opresive care este statul. Ceea ce era, din contra cu adevărat conştient la el era dreptul lui la seninătate. Această "bucurie", de mult observată şi la alți eroi ai lui Marin Preda, e un semn al dorinței lor de a continua să trăiască lumea calitativ, de a refuza înstrăinarea. Şi e un substitut al relației calitative primare. în imperiul material şi sufletesc al cantității, în care trăieşte 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 şi al acestei uriaşe 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 şi toată noaptea numai bani şi pământ! Bani şi 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!" Şi când aceştia îi iau oile şi caii şi se duc, nu faptul de a fi jefuit îl loveşte pe Moromete, ci revelația că a încălzit nişte şerpi la sân, că fiii lui sunt alcătuiți dintr-o altă plămadă 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 îşi cunoaşte 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 însuşi a ajuns mic proprietar de pământ, îl pune în situația de a face din producția sa o marfă. E dator să muncească pentru a-şi întreține familia, dar să muncească într-un anume stil, şi anume producând cereale pentru sine, dar şi pentru a le vinde. E nevoie să dobândească bani... Deci banul înseamnă un atac brutal la adresa iluziei cu care se nutreşte personajul, că el, cu pământul lui şi copiii lui, cu ce are poate continua să trăiască liniştit, că nu va fi nevoit să intre în cursă. Da, e adevărat, vede şi el, țăranul este atras în această cursă. Dar încotro o să meargă? Spre ce? Neliniştea unor asemenea întrebări îl determină pe erou să rămână pe poziția lui până la sfârşit."
In volumul al doilea, lui Moromete, în continuare un "reflector" privilegiat, i se adaugă Niculae. Există aici câte două monologuri interioare ale fiecăruia, şi numeroase frânturi de discuții între ei. Intre tată şi fiu s-a săpat o prăpastie. Fiul refuză de fapt orice dialog. Este el însuşi în căutarea a ceva, a unor. valori care să-i ordoneze existența dân-du-i un sens. Moromete îl simte şi-l urmăreşte îndeaproape: "Am stat (zice el, prinzând cea dintâi ocazie, capitolul X, partea'I) şi m-am uitat la tine, cum îi întrebai pe cei patru popi pe care îi adusese rudele lui Sandu, cum devine cu omul pe care îl îngroapă ei ca pe-un câine şi dă pământ peste el cu lopata. Şi acuma viu şi eu şi te întreb: dumneata cauți ceva pe lume! Ce?" Niculae încearcă întâi să evite răspunsul, dar sfârşeşte 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 şcoala pe care o are Niculae ar putea deveni învățător aici în sat, leafa să meargă şi el să stea liniştit fără să mai aibă nevoie de nimeni. Niculae răspunde ironic: "Şi-aşa nu mai am nevoie de nimeni". Şi, la mirarea lui Moromete, precizează în doi peri: "O să mă duc în pustie, şi de-acolo o să mă întorc şi o să propovăduiesc". în acest moment, s-ar zice că decizia lui e luată. Niculae pleacă din sat, urmează o şcoală de partid, şi se
287
reîntoarce ca activist raional în timpul unei "campanii" de toamnă. Moromete nu mai apucă "să vadă reparându-şi greşeala față de acest băiat", căci "evenimente pline de viclenie" schimbă viața tuturor. încercările lui de a-l înțelege pe Niculae sunt tot mai rare şi 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-şi, lui Moromete îi revenise şi gustul pentru politică şi se uita foarte intrigat la aceşti oameni noi de pe la sfatul popular (nu se mai spunea primărie) care îi intrau în curte şi îi vorbeau ca şi când nu l-ar fi cunoscut şi n-ar fi ştiut 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 şi înainte, dar, în ce-l priveşte pe erou, eficient). Oamenii aceştia noi îi intră în curte, se urcă pe scara podului, îi apreciază cantitatea de porumb din pod şi-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 şi făcea negustorie (ca şi când cuvântul negustorie ar fi fost ceva de ruşine!)." Exclamația din paranteză aparține, desigur, lui Moromete însuşi. 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 slujbaşii vechii primării, nişte hârtii în care i se spunea că pentru fiecare zi de neplată a fonciirii i se majora cu nu ştiu cât zero virgulă zero cinci, şase sau zece la sută din suma totală şi că asta mergea crescând..." Limbajul supraindividualității a devenit şi mai abstract. Reprimarea

individului se face prin mijloacele birocratice. Banilor, pretinşi de Jupuitu ("vinde porumb şi plăteşte"), le iau locul hârtiile. Cu Jupuitu, Moromete putea vorbi; el, chiar dacă reprezenta statul, era încă o persoană; toţi îl ştiau şi cu obrazul lui (bărbierit la sânge) toţi se obişnuiseră; supraindividualitatea avea deci un obraz la care puteai privi. Cu noii perceptori 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 288 strica totul, în timp ce, după el, făcea să stai şi să te uiţi la ei fără să te saturi, cu riscul că puteai să pierzi câteva coşuri de porumb. Fiindcă nici măcar nu dădeau bună ziua când îi intrau în curte!" Neîncarnată, simbolizată de nişte hârtii, supraindividualitatea aceasta birocratică nu mai are obraz uman. în această absenţă a oricărui dialog, Moromete priveşte mut şi reflectează: "Fiindcă mă uitam la unii când veni Plo-toagă şi alde fi-meu pe arie, să le spună că chestia cu neghina s-a aranjat, că tovarăşi cu munci de răspundere au înţeles situaţia şi că nu se mai ţine seama de corpurile străine. Şi mă uitam la unii că le luceau ochii că au scăpat şi că n-or să dea, uitaseră că ăsta era un drept al muncii lor şi că n-aveau ei nevoie să înţeleagă nimeni.... Că *tu* vii şi-mi spui că noi suntem ultimii ţărani de pe lume şi că trebuie să dispărem..." (capitolul III, partea a IV-a). *Tu* este şi aici Niculae, cuprins de Moromete în monologul său. Aceste vorbe nu-i mai sunt adresate direct fiului. Moromete a devenit treptat un reflector tăcut şi va rămâne aşa până la sfârşit, 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 şi 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 vieţii este demult consolidată de tradiţie, Niculae nu găseşte răspunsurile imediat. Nu întâmplător ambele lui monologuri sunt rezultatul unor nopţi de insomnie: "Niculae se foi în aşternut şi deschise ochii. Nu-i plăcea ce vedea sub pleoape (era porcul care intrase în grajdul cailor şi grohăia la ei cu râtul în sus, disprețuitor şi familiar, parcă ar fi vrut să-i întrebe: ei, cine sunteţi voi, sunteţi cai, ei şi ce dacă sunteţi cai, care e deosebirea dintre mine şi voi şi în general dintre mine şi restul lumii, nici una!), şi se întoarse pe partea cealaltă, şi îşi aranja altfel palma sub obraz ca să nu mai apară ceea ce nu dorea." (capitolul XX, partea a Ii-a). Pe de altă parte, ele sunt persecutate de umbra tatălui, care nu i se arată niciodată în vis, ca şi cum ar fi supărat: "Niculae stinse lumina şi-şi puse tâmpla pe pernă. Tată, şopti el, eu nu te-am părăsit niciodată, ştii bine... Nu ţi-am făcut nici un rău, nu te-am chinuit cu nimic şi îmi pare bine că te-ai împăcat cu mama... Dar de ce nu vorbeşti şi cu mine? Crezi cumva că de-aia n-am venit la patul tău înainte să mori, fiindcă te-am uitat?... Ştiu că poate cu timpul amin-

1

tirea ta de când eram mic ar fi crescut iar la loc şi ar fi ocupat-o pe cea de care mi-a fost mie frică să n-o capăt venind la patul tău, m-am gândit şi la asta, dar eu mai ştiu că nu toate încercările te lasă neatins... puţine te întăresc, toate caută să-ţi ia puterea... Şi eu vreau să spun ca şi tine că binele n-a pierit niciodată din omenire, dar că trebuie să ajungem să-l facem pentru toţi... Altfel crezi că meritäm să vedem lumina soarelui? Tată, mă auzi! Nu mai vrei să stai cu mine.de vorbă? Sunt eu, Niculae, mamei i te-arăţi şi 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 modalităţilor şi perspectivelor narative şi planul problematicii social-morale şi psihologice pe care o transfigurează conţinutul propriu-zis al romanului. *Morometii* oglindeşte, aşadar, două tranziţii sociale; un sat intrat în circuitul relaţiilor capitaliste, dominat de valori de schimb, în care, după expresia lui Marx, producătorilor, relaţiile sociale dintre muncile lor le apar "drept raporturi *materiale între persoane* şi drept *raporturi sociale între lucruri";* şi un sat pe calea socializării (procesul se află la începuturile lui), o istorie ieşită din albie ca apele râurilor într-o primăvară ploioasă. Toate structurile tradiţionale s-au modificat ori au pierit. Şi, o dată cu ele, mentalităţile ancestrale. Schimbările au fost atât de rapide încât înţelegerea lor - cu alte cuvinte integrarea faptelor într-o semnificaţie - scapă o vreme contemporanilor. Motivaţiile individuale nu se mai lasă cuprinse de o motivaţie supraindividuală. Ele apar ireductibile şi dau senzaţia că raţionalitatea şi omogenitatea lumii au făcut loc absurdului şi pulverizării. Un roman social nu este o operă de istorie. în el, perspectiva cea mai autentică este totdeauna perspectiva "din mers" a protagoniştilor înşişi, mai ales atunci când sunt la mijloc întâmplări atât de insolite faţă 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 obştei nu oprima în *Mara* vocile indivizilor, căci le putea armoniza. Impersonalitatea naratorului din *Ion,* deşi mult mai represivă, căci nu îngăduia protagoniştilor un cuvânt al lor, dovedea totuşi că o instanță supraindividuală are acces la realul individual, exercitând asupra lui un control eficient. în ambele cazuri (şi 290
mai evident în *Mara),* relația calitativă, la nivel social, dintre oameni şi produsele muncii lor, într-un sat (sau într-un târg) guvernat încă de economia țărănească (sau meşteşugărească) tradițională, se traducea tot printr-o relație calitativă şi personală, aceea dintre narator şi personajele sale. Este vorba, la ambele nivele, de un fel de *contract:* între voințe şi dorințe care oglindesc o relație economică, între societate şi membrii ei, în plan social; între voințe şi dorințe, care oglindesc un raport filosofic, psihologic şi etic, între narator şi personaje, în plan estetic. într-o notă din *Capitalul Mzrx* scrie: "Opoziția dintre puterea proprietății funciare, bazată pe raporturi personale de aservire şi dominație, şi puterea impersonală a banului este foarte clar exprimată în două proverbe franțuzeşti: Nulle terre sans seigneur; L'argent n-a pas de maître." Este exact opoziția dintre *Ion* şi *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 şi "servicii" la fel de concrete. E vorba de un raport de dominație şi 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 şi nediscutabilă. Naratorul unic de la Rebreanu procedează întocmai în raport cu personajele romanului. Le guvernează până în actele lor cele mai intime; şi ele se lasă manipulate, în virtutea contractului inițial. Andre Scobeltzine a remarcat *(Arta feudală şi rolul ei social)* următoarea însuşire a acestui monopol: şi anume că sistemul ideologic necesar seniorului spre a-şi exercita dominația (căci simpla forță nu e suficientă, ea trebuind sprijinită de crearea unor cutume şi justificări de ordin ideologic) se dovedeşte, şi din punct de vedere al vasalilor, la fel de necesar (căci "el reprezenta singurul cadru în care oamenii de atunci, supuşi aceloraşi seniori, puteau încerca să se opună vexacțiunilor acestora şi să-şi 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 fireşti, 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 cunoaşte individualismul şi libertatea opțiunii. Ele sunt într-o stare de semişerbie 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 însăşi mentalitatea colectivității în epoca respectivă vedea în femeie un instrument; dar nu poate ucide, fără a vexa aceeaşi mentalitate. Cum ar putea fi înfățişate aceste raporturi într-o perspectivă interioară, şi deci individualistă, în care pesonajele-vasali să fie privilegiate jn detrimentul naratorului-senior şi al "dreptului" său "natural"? In *Moromeții,* contractul străvechi a încetat. Țăranii s-au emancipat şi şi-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, fonciirea, cotele) este sau pusă în discuție, în virtutea unei tendințe anarhice, specific țărăneşti, sau suportată cu acea răbdare perfidă care izvorăşte din convingerea țăranului că, oricâte schimbări s-ar produce, şi oricât de neînțeles 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 şi 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 şi Niculae sunt cu adevărat nişte "reflectori", lăsați adică să-şi manifeste interioritatea în chip nemijlocit, prin monologuri în care conştiința lor secretă devine transparentă), se traduce prin caracterul tatonant al naratorului; apelul la "informatori" şi comentariul conjectural sunt expresia înstrăinării povestitorului de personajele sale. In sfârşit, modelul lumii nu mai apare răsturnat, căci naratorul nu mai cunoaşte finalitatea ultimă a actelor umane, el având sub ochi o viață care curge parcă la întâmplare şi 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 uşă 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 şi 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 şi nelinişteşte sufletul) se dă la o parte dinaintea ochilor lui asemeni unei uşi şi în lumina veşnicei zile de vară care scălda bătătura şi salcâmii de acasă apăru chiar tatăl lui şi 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», şopti deodată Niculae şi în aceeaşi clipă simți cum se năpusteşte asupra lui din adâncul neştiut al ființei un val de duioşie agresivă care îi pipăi apoi gâtul şi începu să-l sugrume. «Tată, tată, chemă el şi îşi duse coatele la ochi hohotind. Unde te duci tu acum, încotro o s-o iai, după ce deschizi poarta şi o să ieşi 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 şi nelinişte, începe să citească: nu sunt scrise de ea, nu-i sunt adresate, le-a descoperit întâmplător între copertele unei cărți. Acest procedeu naiv şi romanțios nu promitea în autoarea *Apelor adânci din* 1919 pe viitoarea mare romancieră. Şi totuşi! Iată o pagină culeasă (nu tocmai la întâmplare, dar putând fi şi alta) din scrisorile de care a fost vorba şi care alcătuiesc povestirea *Marea* din volumul de debut:
"Când vine marinarul la stâlpul unde e încolăcită funia, şi începe a învârti roata, când ridică brațul şi, dintr-o mişcare, azvârle lațul... sângele în mine se urcă până la gât, se învârteşte repede şi se scurge prin vine, de când el a întins mâna, cât timp coarda a zburat, rotunjindu-se lin şi hotărât, şi până când a îmbucat strâns stâlpul.
Frânghia aceea s-a încolăcit strâns pe după trunchiul meu, ca un şarpe, şi lațul l-am simțit după gât, aşa cum simți că ne leagă funiile vieții de stâlpul destinelor; 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 - aşa de sigură a fost mişcarea."
Ce observăm în primul rând aici? Autoarea înfățişează 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-şi apă pe pielea flască, chipul tumefiat al unui înecat. Aceste tablouri, aceste mici întâmplări par trăite de autoarea scri-

sorilor ca nişte senzații proprii. Privind mişcarea energică a brațului care aruncă frânghia ancorei, eroina participă cu toată ființa la ea. îşi simte sângele urcând în gât şi bătaia inimii iuțindu-se. Emoția are un caracter cvasierotic. Să ne amintim ce spune Freud în *Scriitorul şi activitatea fantasmatică:*
"Femeia tânără este dominată aproape în exclusivitate de dorințele erotice, căci ambiția sa este subordonată de obicei sentimentelor de iubire". Şi nu este, la tânăra femeie, conştiința 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 şi a lucrurilor din afară. Acesta este un aspect important şi 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 şi exterioritatea lumii lAnalizându-şi senzațiile, aceste femei par convinse că descoperă lumea. Socotită prin excelență feminină, o astfel de literatură este dezagreabilă la lectură; dar nu numaidecât din cauza stilului, neconsistent şi 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 vaporoasă,

sensibleria rafinată şi discretă a unei palide literaturi lipsite de nerv şi de viaţă, 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 aceluiaşi personaj feminin din *Marea* o afirmaţie ca următoarea, ci când o credea valabilă pentru povestirea însăşi: "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. Şi uneori nici măcar nume, ca eroina *Mării.* Şi cum ar putea fi altfel, câtă vreme nici una din aceste eroine nu trăieşte *în lume:* pentru toate, lumea nu este decât proiecţia fiinţei lor. Singura realitate de care au' cunoştinţă cu adevărat este sufletul lor făcut sensibil, c.orporalizat. Tot restul se află înecat în ceaţă. Marinarul din *Marea* nu-şi ancorează va-

298

sul la un ţărm real, ci la acest ţărm fluctuant al simţirii eroinei. Apa mării în care femeia se scaldă cu voluptate ori cămaşa albă fluturând în noapte a unui barcagiu necunoscut nu există, nici ele, decât în funcţie de această simţire care se ia pe sine drept însăşi lumea.

într-o scrisoare către G. Ibrăileanu, din 1914, Hortensia Papadat-Bengescu spunea: "Da! Mă interesează mult şi sufletul celorlalţi...' Dacă nu ştiu încă de ei nimic, e fiindcă sunt la o epocă când sunt absorbită prea viu de mine. Cât va mai ţine? Nu prea mult. Ştiu să mă stăpânesc - aţi văzut-o, m-aţi mişcat mult cu asta, voi şti, sper, şi să mă retrag la timp. Voi scrie atunci poveştile celorlalţi" *(Scrisori către G. Ibrăileanu).* Aceste "poveşti ale celorlalţi" nu se lasă prea mult aşteptate. Dacă citim cu atenţie primele cărţi ale scriitoarei, le descoperim alături de confesiunile epistolare. Şi trebuie să admitem totodată că exteriorizarea lirică din *Marea* sau din *Lui Don Juan* nu e singurul procedeu utilizat de autoarea *Apelor adânci,* deşi a atras mai mult atenţia. Voi exemplifica în continuare un procedeu diferit (şi, în unele privinţe, contrar) printr-un pasaj din *Femei între ele,* povestirea care încheie volumul început cu *Marea.* Pasajul, nerelevat de critică, antologic totuşi, se găseşte în povestirea doamnei M. şi se referă la întâlnirile cu un tânăr adorator, care o urmăreşte pretutindeni, vorbindu-i cu ochii, şi fără a îndrăzni s-o abordeze.

"Când mă duceam la baie - pe o bancă din faţa instalaţiunii, singur la ora aceea matinală - tânărul meu aştepta să trec; şi 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 aceeaşi fată tânără, în alb, acoperită cu o capelină cu roze şi care, foarte aproape de el, lucra cu capul plecat. Poate una din cele cu care se plimba, din cele cărora le împărtăşise vreo reflecţie 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 obligaţiunilor 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 tovărăşie - de altfel ca un fluture inofensiv se plimba cu multă lume - la 9 dimineaţa însă nu izbuteam niciodată să văd figura care se ascundea complet sub pălăria cu roze, aşa de aplecată ca şi 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 tovarăş de vorbă?

Dacă-l iubea, nu se putea să nu fi ghicit povestea ochilor noştri, trebuia să fi presimţit impalpabila lui infidelitate, imposibil de probat. Dar poate, ca o bună camaradă, cunoştea şi 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 şi uşoară ca tot ce înconjura pe micul necunoscut; ca şi dramele petalelor de roze, ca şi tragediile fluturilor cu aripi subţiri, 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 aşa mare deosebire între cei 20 de ani ai fetei şi cei 30 ai mei de atunci, dar purtam sufletul meu umil şi lesne de înfrânt sub o înfăţişare cam falnică; dorinţa mea de repaos, sălbăticia mea, trecând ades drept trufie, aceste particularităţi de aparenţă şi de port dădeau capelinei cu roze o resemnare pentru crima amicului ei, o resemnare cam tristă; şi eu nu aş 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 aş fi avut ce face cu nimic din ele; acea fată îmi datora cuminţenia absolută a unor ore de mută contemplație pe care blândul tânăr, oricât era de aşezat, le-ar fi întrebuințat mai puțin platonic; orice simțire jignitoare sau adversă din partea capelinei albe ar fi fost o stângăcie."
Fata ascunsă sub capelina cu roze rămâne până la sfârşit fără nume şi chiar fără obraz: dar cât de vie este! Puține din eroinele primelor proze ale Hortensiei Papadat-Bengescu, oricât de minuțios şi-ar analiza simțirile, sunt atât de puternic individualizate ca această fată. Ale cărei sentimente nici nu le cunoaştem: dispunem doar de presupunerile doamnei M. Este capelina cu roze geloasă sau ignoră totul despre ocheadele tovarăşului ei? Scufundarea în lucrul de mână este o pudoare sau o tactică? O indiferență reală sau o provocare? îl iubeşte pe băiat sau îl însoțeşte întâmplător? îi e logodnică sau, poate, soră? Iată întrebări la care nu primim răspuns. în închipuirea doamnei M. (dar

numai în ea), fata e geloasă şi resemnată. Scena întreagă reprezintă un "dialog" - deşi nu se rosteşte nici un cuvânt - între cele două femei: una cu desăvârşire 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 mulțumeşte cu o iluzorie victorie şi o modestie care îndura stoic o aparentă înfrângere: acesta e tot "conflictul"; un conflict care se limitează la scena conştiinței doamnei M. şi are ca singură realitate presupunerile sau dorințele ei.
Să facem un pas mai departe. Există şi aici introspecție, dar ea nu mai urmăreşte doar să exteriorizeze sufletul prin senzații, să-i profaneze taina. Doamna M. se autoanalizează, ca şi 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. Deşi redus la un monolog, dialogul doamnei M. cu alba capelina se motivează prin necesitatea acestei confruntări. E o mănuşă aruncată şi, 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 citeşte în priviri admirația; îl încurajează, îl îndepărtează şi uneori îl pedepseşte cu ochii. Nici un cuvânt nu se schimbă între ei: ochii însă vorbesc de la sine. Schimbul de priviri este un schimb de mesaje. Şi fiecare se vede oglindit în celălalt. în cazul doamnei M., avem imaginea pe care ea o citeşte în ochii admiratorului, dublată de propria interpretare; în cazul tânărului, avem doar imaginea doamnei M. despre el. însă, cu toată, inegalitatea, dialogul e real şi studiul propriului suflet se sprijină şi se corectează prin aceste priviri aruncate în afară sau venite din afară, ca prin nişte ferestre deschise spre Celălalt. Manuela din *Femeia în fața oglinzii* cunoaşte jocul, deşi nu încă şi avantajele lui: "Privirea ei cercetătoare, întoarsă din adâncuri înspre lumea exterioară, întorcea atunci lumea exterioară în adâncuri, în aceeaşi 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 şi opune o relativă rezistență înțelegerii. Eroinele Hortensiei Papadat-Bengescu încep, aşadar, prin a-şi nota senzațiile proprii; apoi privesc în sufletul altora: dar

centrul perspectivei se află situat, în ambele cazuri, într-o conştiință 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 şi unul pe care l-am putea numi sentimental. In afara senzației imediate (sângele în tâmple, nodul în gât, roşeața obrajilor, pierderea respirației), eroina din *Marea* cunoaşte prea puține reacții. Fiziologia nu mai joacă acelaşi rol la doamna M. sau la capelina cu roze, unde se desfac foi din alt strat al sufletului -indiferența, gelozia, cochetăria, orgoliul - şi anume din acela ce va deveni caracteristic în romane (fără ca totuşi fiziologicul să dispară vreodată complet). In sfârşit, dacă la eroina *Mării* sau la Bianca Por-porata precumpăneşte încercarea de exteriorizare a sufletului propriu, la doamna M. sau la Manuela, trece pe primul plan aceea de a interioriza lumea. Subiectivitatea devine treptat conştientă că reflectă ceva din afara ei. Pentru eroina *Mării,* singură dorința ei are realitate: frânghia din mâna marinarului traversează fulgerător spațiul dintre obiectiv şi subiectiv şi se încolăceşte în jurul gâtului femeii.JLumea reală e anulată de senzație, absorbită in ea. Doamna M. în schimb ştie prea bine că sufletul capelinei cu roze îi rămâne străin; ea face presupuneri şi e convinsă că poate greşi; din analiza ei nu lipsesc ironia şi acea nuanță de relativitate pe care observatorul inteligent o păstrează de fiecare dată, când contemplă pe Celălalt, iar naratorul când, în

loc să-şi mărturisească simţirile proprii, spune "poveştile celorlalţi".
Dacă trebuie să alegem între aceste Iprocedee - exteriorizare a sufletului şi interioriizare a lumii - pe cel mai plin de consecinţe pentru proza Hortensiei Papadat-Bengescu, o putem face fără să ezităm: deşi întâiul, spuneam, s-a bucurat exclusiv de atenţia comentatorilor, de ieri ca şi de azi, semnificativ cu adevărat este cel de al doilea; căci germenele din care vor răsări marile romane nu e acela liric şi con-fesiv, al sufletului care-şi caută ieşire în lume, ci acela reflexiv, al conştiinţei oglindă a lumii. Şi 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 naraţiuni, prinse într-o ramă comună, în felul din *Decameron.* Patru femei se întâlnesc întâmplător, într-o vară, pe terasa unei vile dintr-o staţiune balneară, şi se hotărăsc să-şi

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 convenţii destul de stricte, îşi caută distracţii în confesiuni neangajante, adică adresate unor străini, tovarăşi de câteva zile, şi în locuri de trecere, cum ar fi staţiunile balneare, ce favorizează relaxarea regulilor obişnuite). Există o povestire cadru şi alte trei încadrate. Naratoarea principală, care asigură coerenţa ansamblului, spune şi una din cele trei povestiri ale ochilor. Alte două personaje (doamna M. şi doamna Le-dru) povestesc câte o întâmplare, iar cea de a patra femeie prezentă renunţă la a ei. In felul acesta, două dîn cele trei povestiri ale ochilor cunosc câte două versiuni: una aşa-zicând originală, a celei care a trăit-o, şi alta mediată de conştiinţa naratoarei principale care, ascultând, comentează mental. Dar privilegiul ei de a comenta ceea ce se istoriseşte nu se confundă cu acela de a deţine adevărul absolut în privinţa faptelor şi a motivaţiilor sufleteşti: perspectiva ei este complementară, nu supraordonată. Ea nu are acces la conştiinţa celorlalte povestitoare, ci doar la povestirile lor.
Doamna M., de exemplu, relatează întâlnirile cu acel tânăr adorator; tonul pe care o face este detaşat, aproape superficial. O întâmplare, am zice ascultând-o, agreabilă şi fără consecinţe. Dar, ascultând-o la rândul ei, naratoarea principală dovedeşte o înţelegere diferită a lucrurilor. Ea se întreabă dacă nu cumva povestirea doamnei M. eludează în chip inconştient tocmai conţinutul psihologic adevărat al a-venturii. Să fi fost oare vorba numai de un joc de societate, într-o vacanţă, printre străini? (Motivul vacanţei şi al întâlnirii întâmplătoare din povestirea cadru revine şi în două din cele trei povestiri încadrate). Sau, poate, în cuvintele doamnei M. se disimulează o dorinţă nemărturisită (şi, de ce nu, ignorată), o senzualitate pe care convenţiile au părut a o trarisforma în joc, o patimă mai profundă ce şi-a refuzat recunoaşterea? 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, elveţiancă naturalizată în România, a întâlnit pe vremuri, când se mai afla în ţara ei, şi tot într-o staţiune, pe un pictor român. N-a îndrăznit să-i facă cunoştinţa şi, cu atât mai puţin, să-i arate desenele ei de începătoare, deşi ar fi dorit-o din toată inima. Când pictorul a plecat, tânăra pe atunci doamnă Ledru

a avut un inexplicabil leşin. Anii au trecut şi, dacă e s-o credem, fără vreo legătură cu cele petrecute, ea s-a stabilit în România, unde bărbatul îi fusese chemat de afaceri, şi unde a rămas, văduvă până azi. Toate acestea le aflăm din istorisirea blândei doamne Ledru. Comen-tându-i în gând povestirea, naratoarea principală crede a descoperi în ea şi altceva decât inocenţă şi anume o culpă nici ei înseşi mărturisită: "E sigur că pentru un amor neîngăduit de lege şi biserică, un amor păcătos şi culpabil în afară de căsătorie, Marceline Ledru, cu gândul vinovat de a regăsi pe complicele ei de crimă, a adus, prin minciună şi tăinuire, pe soţul ei în exil veşnic, l-a separat de patria şi neamul lui şi s-a depărtat de patria ei, de familia ei etc." Psihologia devine aici teren de investigaţie detectivistică. între evenimentul real şi determinările lui presupuse există o anumită disproporţie. Imaginaţia naratoarelor Hortensiei Papadat-Bengescu este mai curând psihologică decât faptică. Ele sunt în stare să obţină 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 şi altceva decât un amuzament? Este culpabilă (virtual, fireşte) blânda elveţiancă? Nu putem şti cu certitudine nimic.

După cum nu putem şti (şi este cu atât mai semnificativ pentru ideea de la care am pornit) cum trebuie interpretată întâmplarea pe care o relatează însăşi naratoarea principală. Ea îşi aminteşte (când îi vine rândul să povestească) de "un fioros cerşetor, 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 mărturiseşte abia acum, nu vor fi conținut însă şi o inconştientă atracție erotică? Aici comentariul mediator lipseşte, dar ni-l putem închipui (am şi făcut-o), fără totuşi a epuiza misterul. Muțenia autorului ne răpeşte posibilitatea verificării obiective: suntem lăsați în tovărăşia unor "reflectori", 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,* şi o putem fixa de pe acum în trei elemente, dintre care doar al doilea trebuie considerat facultativ:"interiorizarea" lumii de către conştiința 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 şi a motivațiilor lor psihologice.
Contemporane cu *Pădurea spânzuraților, Baltagul* şi *Enigma Otili-ei,* romanele ciclului Hallipa înfățişează totuşi 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 şi critica a fost neputincioasă în a sesiza deosebirile dintre romane ca *Pădurea spânzuraților şi Concert din muzică de Bach,* considerându-le pe amândouă "psihologice" sau "de analiză". Aşa s-a născut şi mitul romanului modern românesc, cu doi ctitori, L. Rebreanu şi 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 greşite. Unii din comentatorii 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" (şi cu atât mai puțin cu "analitic") căci ar trebui să pretind, în acest caz, că doricul, în ce-l priveşte, exclude psihologia. Ceea ce ar fi o absurditate. Cei care au interpretat aşa clasificarea mea mi-au pus în cârcă definiții pe care nu le dădusem. Cu ceva mai multă atenție, şi-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 şi 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 reproşat) nu rămâne mai puțin un roman doric, chiar dacă tema lui este o problemă de conştiință: căci nu recurge decât accidental şi inconsec-
305
.
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)* şi a rămas oarecum legată de posibilitățile acestuiaînsă analiza nu lipseşte 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 (şi 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 şi confesivă, în *Ape adânci* şi 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 *fstoria literaturii române contemporane:* "în traiectoria literaturii doamnei Hortensia Papadat-Bengescu înregistrăm traiectoria literaturii române înseşi (a romanului - *n.n.),* în procesul ei de evoluție de la subiectiv la obiectiv". Dar ce înseamnă "subiectiv" şi "obiectiv" în literatură (şi în roman)? Să notăm de la mceput că E.

Lovinescu confundă o accepție istorică şi una structurală: pe de o parte, subiectivitatea şi obiectivitatea indică la el două etape, de tinerețe şi 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 explicitată de E. Lovinescu. Nu suntem mai lămuriți nici dacă luăm în considerare utilizarea termenilor exclusiv în domeniul romanului. E. Lovinescu îi întrebuințează, vădit, în mai multe înțelesurile) primă opoziție pare a fi la el aceea dintre caracterul confesiv, liric, adică întors spre subiect, şi caracterul de observare a relațiilor exterioare. De aici decurge, pe latura obiectului prozei, o opoziție oarecum diferită, deşi încă apropiată: între psihologic şi 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" şi opoziția dintre tezism şi realismul plenar: proza cu teză ar fi vinovată de subiective imixtiuni ale autorului
306
în logica realității ficțiunii, în vreme ce adevăratul roman realist respectă această logică, a acțiunilor şi a personajelor deopotrivă. Combătând imaturitatea prozei sămănătoriste sau "ideologice" de la 1900, E. Lovinescu are în vedere această a treia accepție a dubletului. Iată, aşadar, un inextricabil hățiş. Teoria modernă a romanului (cu puțină căutare la noi) a propus, la rândul ei, criterii mai precise, deşi, după cum ne vom putea da seama, nu totdeauna indiscutabile. în orice caz, ea a mceput prin a deosebi *obiectivitatea față de valori de obiectivitatea față de personaje,* aşadar un aspect etic de unul retoric.'Despre obiectivitate, ea vorbeşte 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 înfățişează singure, ca actorii pe scenă, în loc să fie "introduse" de autor *(Parțial Portraits).* Wayne C. Booth a edificat, pe deosebirea dintre "reprezentare" *(showing)* şi "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") şi 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 Vïew in Fiction).* Nuanțele față de E. Lovinescu nu trebuie lăsate nerelevate, 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 aşa-zicând divină, nu umană. Am numit *doric* tocmai romanul acestei separări între sfera naratorului şi sfera personajelor: în care actele şi gândurile personajelor, sensibilitatea şi cuvintele lor, ne parvin "ca şi cum" n-ar fi mediate de o persoană în sens propriu, ci, cel mult, relatate de o voce atotştiutoare; în care personajele se află tot-
307
deauna "dincolo", "în afară", într-o obiectivitate asemănătoare cu aceea a naturii, şi nu pot li decât restituite ca atare; în care, în fine, perspectiva în care apar nu are putere asupra lor, aşa cum sticla ferestrei lasă neschimbat peisajul care trece prin ea. Conştiința naratorului din romanul doric nu e subiectivă fiindcă e transparentă. Din contra în romanul *ionic,* naratorul se depărtează de autor şi se apropie de perso-. naje: devine, uneori, şi el un personaj în came şi 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, aşadar, implicat, îmbarcat, angajat şi, 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 şi prin densitatea opacă a unelconştiințe umane.""-•
Am anticipat unele concluzii ale analizei şi 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, şi *Rădăcini,* 1938), care, deşi scrise la intervale mari de timp şi relativ independente unul de altul, alcătuiesc a doua noastră cronică de familie, după aceea a lui Duiliu Zam-firescu, şi trebuie considerate împreună. Ca să pun în evidență noua structură de roman, dar şi

ezitările autoarei în a o îmbrățișa - disputată mereu între instinctul ei foarte sigur şi 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 eşantion.
întâiul pasaj se găseşte la începutul *Fecioarelor despletite* şi face parte din lungul capitol care descrie vizita lui Mini, Nory şi a bunei Lina la moşia familiei Hallipa de la Prundeni. O vedem pe Mini, gata de plecare, cu pălăria pe cap şi mănuşile alături, foarte agasată de întârzierea prietenelor ei, pe care le-a însoțit cam fără voie. Mini nu cunoaşte cauzele atmosferei încordate care a domnit toată ziua în casa Hallipa şi încearcă să şi le explice:
"Dacă cel puțin Mini ar fi ştiut despre ce e vorba!
De la intrare, dimineața, se mirase văzând porțile mari ale curții izbite într-o parte fără a fi proptite cu lănțişorul în cele două pietre, aşa

cum le observase ea altă dată, ca pe ceva foarte iscusit şi care arăta un spirit minuțios de ordine. Bătută într-o parte, de vânt, poarta venise peste trăsură, lovise un cal la picior... Calul sărise şi Lina țipase, agățându-se de capa lui Mini cu gheare desperate.
Vizitiul sărise şi el jos, şi curba, curba vestită de care erau aşa de mândri proprietarii, curba aleii largi, aşa de tare bătută cu nisip fin ce părea un asfalt, curba nobilă a trăsurii care, de la poarta mare de fier lucrat, cotea în jurul boschetelor serioase de brazi şi 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 moşiei, casei, trăsurii şi cailor; scobora treptele cu pas elastic în jambiere înalte, de căprioară, şi, după ce ajuta musafirilor să coboare, înainte de a-i conduce, dezmierda prelung şi respectuos cei doi cai jumătate(sânge, care, grație unor îngrijiri deosebite, erau strălucitori ca un *satin laque.* Un cal frumos fiind mult mai comod de admirat decât un om frumos - credea Mini!
Aşa se petrecuse neschimbat de cele patru ori când Lina o târâse pe Mini la sacrificiul unei vizite la verişoara; dar acum, a cincea şi «ultima oară» - jura Mini în gând - acum caii speriați săltaseră trăsura dintr-o pornire dincolo de scară şi, în lipsa oricărei primiri, cele trei vizitatoare, Lina, Nory şi Mina, urcaseră nedumerite, oprindu-se în fața ifşilor larg deschise ale verandei, clipind la soarele de pe terasa pustie, înainte de a înfrunta umbra nesigură a holului gol.
In interior, se deschiseseră uşi şi apăruse, mai grăbită decât îi erau de obicei pasul şi portul, Elena, fiica cea mai mare a casei, scuzându-se şi, de la primul cuvânt, spunând Linei că Lenora e bolnavă, că s-a supărat mult şi că Doru - obicinuia să cheme pe părinți pe nume - că Doru lipseşte cu afaceri... Acum spre seară, fără a părăsi din ochi punctul de miră al porții de intrare, (Mini) îşi recapitula în minte ziua aceea".
E seară şi vizita s-a lungit peste aşteptările tinerei femei, care-şi recapitulează nemulțumită în gând momentele unei zile de neuitat. De dimineață, doctorița Lina Rim şi Nory Baldovin *Au* luat-o cu ele, în mare grabă, şi n-au apucat să-i spună ce se întâmplă la Hallipi. De

întâmplat, se întâmplă ceva, după cum Mini şi-a putut da imediat seama, fără totuşi să înțeleagă prea bine ce anume. De la sosire a fost frapată de dezordinea de la conac. Obişnuită cu spiritul gospodăresc al lui Doru Hallipa şi cu ritualul primirii musafirilor, Mini a văzut cu uimire porțile vraişte, nisipul aleii negreblat, terasa pustie, absența amfitrionului, neglijența Elenei, fata cea mare, altminteri aşa de îngrijită şi de protocolară. Lenora, doamna casei, agitată şi parcă bolnavă, mai mult a zăcut. Dejunul a fost servit în tăcere. O atmosferă apăsătoare, întreruptă de şuşotelile 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, deşi ea este, cu siguranță, personajul cel mai puțin informat în privința cauzelor. JCititorul nu are cunoştință decât de ceea ce Mini însăşi a putut observa, de impresiile şi de reflecțiile ei. Tânăra femeie şi-a petrecut ziua într-un fel de pândă: ne dăm seama că e o persoană inteligentă şi sensibilă şi pe care buna creştere o împiedică să pună întrebări indiscrete. Fără să fie rigide, relațiile dintre gazde şi musafiri sunt îndeajuns de protocolare, iar secretele se împărtăşesc în *sotto voce* Linei, care a venit ca doctoriță a casei, sau lui Nory, colegă de şcoală cândva cu Elena. Mini e ținută deoparte şi tocmai pe ea romanciera o alege ca să "reflecte" evenimentele. Mini cea neinformată este deci conştiința care răsfrânge comportările şi cuvintele celorlalte personaje; toate informațiile despre ele ne parvin prin intermediul tinerei femei. Ştim cu adevărat numai ce gândeşte şi simte Mini: restul conştiințelor sunt mute. Iar autoarea nu oferă nici un

punct de sprijin obiectiv reflecţiilor Miniei.jfîn această perspectivă interioară (situată în conştiinţia unui personaj), unică şi fixă, şi totodată marginală, constă noutatea procedării. Faptele ne sunt dezvăluite parţial şi numai prin prisma tinerei femei. Nu avem nici un criteriu de a le verifica; trebuie să ne încredem în intuiţiile şi în judecata Miniei. Chiar şi în finalul capitolului, când, în trăsura care le duce spre oraş, Lina şi Nory o pun pe prietena lor la curent cu evenimentele din casa Hallipa, Mini rămâne singurul "reflector" al acţiunii: nici o altă conştiinţă nu e sondată direct iar autoarea se abţine de la orice comentariu. Acest procedeu îl vom întâlni, aplicat destul de consecvent, în tot romanul care inaugurează cronica familiei Hallipa: el distinge radical romanele Hortensiei Papadat-Ben-gescu de acelea ale lui Rebreanu, Sadoveanu sau Călinescu; şi e un in-

diciu important că strategiile ionicului încep să ia locul acelora ale doricului.

Ce este "reflectorul?" E momentul să-i determinăm mai riguros statutul Personajul pe care Henry James l-a numit astfel (dar într-un înţeles oarecum deosebit de acela în care-l întrebuinţează în acest eseu) nu este un personaj obişnuit. Este unul căruia îi revine sarcina de a, "interioriza" acţiunea: de capacitatea lui de a simţi şi de a înţelege depinde gradul informării cititorului, într-un roman în care autorul se pronunţă rareori direct, în numele său propriu, preferând să recurgă la unul ori la mai multe personaje ca la nişte purtători de cuvânt. în romanul doric, reflectorii sunt rari; şi, totdeauna, punctul lor de vedere e sprijinit, corectat, ordonat, de un narator omniscient. In *Fecioarele despletite,* singura versiune a întâmplărilor din ziua vizitei la Prundeni

"La primul roman - mărturiseşte scriitoarea însăşi lui I. Valerian într-un interviu (citat 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". Acelaşi personaj îl-vor respinge, cu argumente similare, Pompiliu Constan-tinescu şi Anton Holban, neîhţelegând că Mini, ca şi doamna M., ca şi Laura din micul roman *Balaurul* apărut în 1923, este un reflector şi rolul ei este indispensabil în tentativa romancierei da înlocui restituirea obiectivă, de tip Rebreanu, a acţiunii cu interiorizarea ei într-o conştiinţă. Teza lovinesciană a evoluţiei de la subiectiv la obiectiv a jucat şi ea un rol de neînţelegere. Singurul care a văzut mai limpede în ce consfă originalitatea procedeului folosit de Hortensia Papadat-Bengescu a fost tocmai Liviu Rebreanu: "Spre deosebire de toţi ceilalţi scriitori, d-sa reprezintă, singură deocamdată la noi, o şcoală nouă, cu metode noi de apercepţii şi reprezentare. De obicei, scriitorul, creând, stă pe loc, privind din acelaşi unghi lumea şi viaţa. D-na Papadat-Bengescu procedează invers; la d-sa lumea şi viaţa stau pe loc, pe când scriitorul îşi schimbă neîncetat unghiul de observaţie, năzuind parcă să prindă viaţa în mers, în desfăşurarea ei simultană.Poate că d-na Papadat e mai. aproape de adevărata faţă a vieţii sau poate că nu e: viitorul o să hotărască".Consta-tarea, care se referă la piesa *Bătrânul,* e cu atât mai valabilă pentru romane: şi e de ajuns să schimbăm în ea pe "autor" cu "naratorul", ca să ne dăm seama cîLiviu Rebreanu a intuit deplasarea naratorului de la poziţia exterioară, absolută, pe care o deţinea în romanul vechi, spre una interioară, relativă şi schimbătoare, cu alte cuvinte intrarea lui într-un sistem referenţial care-i permite să sesizeze viaţa ca pe o simultaneitate de mici evenimente în desfăşurare. Naratorul doric se află situat în Sirius şi pare fix, din cauza astronomicei distanţe, în raport cu protagoniştii; naratorul ionic are picioarele pe pământ, ca şi aceştia, rotindu-se odată cu ei în jurul aceleiaşi axe.

rămâne aceea pe care o posedă Mini. Ea e un purtător de cuvânt al romancierei, dar unul lăsat să se descurce singur, fără ca autoarea să-i sufle la ureche ceea ce el nu ştie, şi care în plus are propria individualitate, propriul mod de a judeca lumea. în raport de protagonişti, Mini este situată, cum am văzut, la periferie. Nu numai nu joacă vreun rol în acţiune dar e deliberat ţinută departe de motivaţiile acţiunii. 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 şi în felul în care personajele se află dispuse în scenă. Mini ocupă şi scenic o poziţie deosebită de a protagoniştilor propriu-zişi. Şezând în scaunul ei, cu spătar înalt, şi privind în jur, are în faţă două grupuri de personaje. De o parte, se află doctoriţa Lina şi Lenora; de alta, Elena şi Nory Baldovin. Fiecargrup e sudat de o relaţie evidentă pentru cititor, relaţie la care Mini nu participă. Prin ochii ei, o vedem pe Lina dându-şi silinţa să calmeze pe agitata Lenora. Cele două femei schimbă scurte replici neauzite, îngrijorarea li se citeşte pe faţă. Elena, la rândul ei, împărtăşeşte probabil lui Nory problemele care o frământă: tot fără ca Mini (şi deci nici cititorul) să audă ceva. Cititorul îşi face o idee de starea de tensiune doar pe măsură ce Mini are intuiţia ei: conştiinţa reflectorului e un mediator. De aici rezultă atât un aa'irnc efect de surpriză, de gradare a informaţiei, cât şi 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 ştie de mult, dar pe care cititorul îl descoperă abia acum, în prima pagină a romanului. Portretul doctoriţei este acela pe care Mini îl compune în gând, privind-o, şi trebuie să admitem că agasarea tinerei femei care şi-a ratat ziua nu rămâne fără efect asupra felului cum e portretizată Lina: "Forma ei de pământuf simpatic, gâtul scurt şi

gros, bustul scurt şi gras, pântecul rotunjor, faţa urâtă, desigur, cu ochii mici şi miopi, fără culoare, cu tenul stricat, nasul ' bun, turtit puţin la vârf şi gura lată pe dinţi ce nu se arătau, deşi ţepeni la spart alune, acest *tot* nu era de fel impunător". Cum va fi arătând Lina cu adevărat nu putem şti. Ii Simpatia enervată cu care Mini se uită la prietena ei colorează puternic afectiv elementele, îmbogăţind aprecierile ocazionale. Şi pe Lenora o vedem tot printr-o astfel de prismă:
312
obrazul de păpuşă de Niirnberg, din porţelan roz, ochii de sticlă limpede, dar acum plânşi, corpul statuar şi cam lânced - acestea sunt mai puţin date obiective decât impresii ale Miniei. Ca şi alba capelină cu roze, văzută exclusiv prin ochii doamnei M., atât Lina, cât şi Lenora nu sunt portretizate direct4e autoare, ci scrutate de ochiul nemilos şi precis al "reflectorului":
Acesta este ochiul unei tinere femei, din *le meilleur monde,* culţi-' vată, fină şi 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 supoziţii nu sunt doar improbabile, daf'şi greşite: 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 şi oase, cu un fel propriu de a gândi şi de a simţi. 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 complicaţie fără sens. în schimb există nenumărate motive care pot determina pe un romancier să renunţe la perspectiva omniscientă şi, alegând un personaj, să se încredinţeze 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 instanţă ea asigură, prin poziţia marginală ocupată în acţiune, suspansul psihologic, gradarea şi neprevăzutul impresiilor; marginalitatea însă, în raport cu protagoniştii, este exclusiv de natură strategică, şi nu socială, căci Mini face parte din aceeaşi lume cu Lenora sau Nory (şi îmbrăţişează aceleaşi convenţii şi prejudecăţi); în sfârşit, modul reflectării o privilegiază totuşi faţă de restul personajelor, Mini deţinând monopolul unei sensibilităţi acute şi al unei inteligenţe introspective pe care nu le constatăm la celelalte personaje.
La dejunul nu prea animat de la Hallipi, este adus pe o tavă muşchiul însângerat şi palpitând. S-o urmărim pe Mini: "Ceea ce nu putea îngădui azi era tocmai friptura. Mini, în genere, prefera ca muşchiul să nu palpite, deşi recunoştea valoarea momentului aceluia *a point,* la care fusese servit. Prefera ca ultima culoare a vieţii, deci a sângelui, să fi dispărut abia, şi fraged încă, dar împăciuit, să fie înconjurat de bu-
313
chetul cartofilor transparenţi şi rumeni..." Aici, desigur, e vorba de gusturi culinare precise şi fine, şi care presupun un *standing* de viaţă ridicat. însă amănuntele furnizate de romancieră nu urmăresc doar să sugereze un mediu social şi exigenţele lui, ci şi o sensibilitate rafinată, deşi, totodată, cam superficială, produs al educării atente a simţurilor, până la a deveni apte să filtreze lucrurile şi să le înţeleagă. Ochiul, urechea, pipăitul, mirosul Miniei sunt nişte antene de o mare subţiri-me. Simţurile 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 şi pian, îi plăcuse să se reazime de pereţii uleiaţi şi albi. Geamurile o satisfăceau. In schimb, orice ştofe, orice; sculpturi, tot ce era ţesut din fire multicolore sau reliefat, orice complicaţie, dar mai ales forma multiplă a fiinţelor şi conţinutul lor tulburător o nemulţumea". Senzorialitatea are aici o clară funcţie de interiorizare a lumii şi aproape deloc una de exteriorizare a sufletului. Mini nu se confesează decât rarisim; în schimb, pare animată de cea mai vie dorinţă de a cunoaşte oamenii. Tăind cu cuţitul muşchiul crud servit la dejun, "chinuit", "zvârcolit deasupra focului", ea stabileşte o asociaţie fulgerătoare cu neîmpăciuita, lânceda carne a statuarei Lenora, azi mistuită şi ea de un foc straniu: "Nu! Mini nu-şi putea închipui mobilul dramei; şi totuşi palpitul şi mirosul de carne crudă rămăsese în nările ei fine care căutau zadarnic să dovedească urmele adevărului". Trăirea aceasta e un limbaj al senzaţiilor care încearcă să unifice într-un sens limpede risipirea lumii din jur: "Mini trăise acele nevoi materiale ale impresiei fără să-şi dea seama de ele decât atunci când se închegaseră într-una prea evidentă; când, la dejun, îmbrăţişase cu două mâini avide paharul, în care abia se turnase băutura proaspătă, şi acest gest spontan şi neprotocolar atrăsese privirea ironică a lui Nory, care-i azvârlise din ochi un: «ce faci?». Mini se întrebase: «ce fac?» şi

deslușise acel proces de emanațiuni şi dizolvări ale sufletului în corp, cum şi acele efluvii, dinlauntrul vieții în afară, încă imponderabile, dar care vor forma cândva o chimie nouă în noi-mele inseparabile ale *trupului sufletesc* şi ale celui de carne."
Sensibilitatea reflectorului e dublată de inteligență introspectivă. Senzorialitatea lui Mini nu e deloc inconştientă, cum nu era nici la eroinele nuvelelor, foarte înclinate spre autoanaliză. Trecând lumea
314
prin sensibilitatea ei educată şi atentă, Mini aplică totodată o metodă originală de elucidare a impresiilor. Ea foloseşte, 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 şi simplu vorba de o legătură (un acord, dar şi un dezacord) între inimă şi simțuri: inima se manifestă prin simțuri, ascunzându-se totodată în ele; simțurile divulgă inima, dar o şi 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 şi corpurile solide... Deducția asta, de la facultățile sigure ale imaterialității la materie, o bucură nespus, 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 - şi o hartă a "trupului integral al sensibilității"pe care să putem înscrie şi citi totul despreCelălalt. Dar, în acelaşi timp, construindu-şi un trup sensibil, sufletul tinde şi să se disimuleze: trupul sufletesc poate fi înşelător şi mincinos. Aici este o idee importantă pentru descifrarea tehnicii psihologice a Hortensiei Papadat-Bengescupe care Liviu Petrescu a exemplificat-o, în *Realitate şi 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 aş 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 asuprarealității sufleteşti, distinge două forme de existență: o stare a lor de simplă virtualitate, pe de o parte, şi o stare în act, pe de alta. în fiecare din aceste stări, sufletul se prezintă ca o realitate corporală."Miniei, spune romanciera însăşi,—cele două locuințe ale fiecărei ființe, casa de zid şi casa de simțiri îi păreau deopotrivă de concrete". Un eu interior şi 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 aceleaşi "devieri" care i-au preocupat pe Joyce şi 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 şi 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, şi pe care-l putem numi *etic.* Sufletul etic, al lui Apostol Bologa de exemplu, este tot timpul determinat de valori exterioare (sociale, religioase, naționale) şi nu are inerție proprie; se caracterizează printr-o anumită unitate şi 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 şi catastrofală, căci lucrarea îndelungă a timpului nu. e observabilă în act; iar cauzele trebuie căutate în împrejurări obiective şi externe, şi nu în insesizabilele deplasări spectrale ale sufletului însuşi, aşa cum fisurarea stâncilor alpine se datorează vântului şi ploilor şi nu unei comportări speciale a pietrei; căci, în sfârşit, sufletul etic din romanul psihologic al doricului aparține de marile structuri moleculare, complexe şi relativ stabile, «manifestându-se inteligibil şi tipic. *v* Sufletul..psihologic, la rândul său, sesizabil în romanul ionic, e mişcat de mobiluri interne şi particulare; este fluctuant, contradictoriu, evoluând în salturi mici, inobservabile cu ochiul liber, iar cauzele schimbărilor, disimulate în fluxul obscur al evenimentelor de conştiință, nu sunt totdeauna

relevabile, apărând unui ochi din afară ca un proces continuu şi enigmatic; această comportare denotă o structură atomizată, incongruentă, atipică, asemenea mişcării browniene. Intuiţiile Miniei, în scena de la începutul *Fecioarelor despletite,* surprind tocmai un astfel de suflet, şi de aici provine greutatea de a sesiza unitatea şi cauzele mari ale schimbării. Pentru autorul omniscient de la Rebreanu,
316
sufletul etic este o schemă; pentru reflectorul din romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, sufletuTgsihologic 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 ficţiune artistică, tinzând să schematizeze sufletul psihologic adevărat şi viu, a formulat-o întâi Proust într-un pasaj din *Sodome et Gomorrhe,* pe care l-a citat, în legătură cu Hortensia Papadat-Bengescu, şi Liviu Petrescu: "A n'importe quel moment que ndus la considerions, 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 ştim deocamdată despre statutul şi funcţia reflectorului şi despre modificarea romanului datorită apariţiei lui? Să recapitulăm, referitor la *Fecioarele despletitei* Reflectorul se află, faţă de protagonişti, într-o situaţie marginală; seamănă cu un martor, ce are acces la mediul lor, la convenţii şi coduri, putând presupune ce gândesc şi ce simt; e dotat cu o sensibilitate pe care ceilalţi n-o au şi cu o metodă de investigaţie adecvată. Conştiinţa principală, în planul naraţiunii, este deci atribuită unui personaj care, în planul acţiunii, nu joacă decât un rol secundar; şi invers, protagoniştilor nu le este niciodată explorată conştiinţa; în fine, reflectorul însuşi (Mini) nu are un conţinut de conştiinţă propriu (putem ignora împrejurările în care are unul), e un reflector pur, care *trăieşte,* dar nu *se trăieşte.* Sufletul acestui reflector e o scenă de teatou pe care actori străini îşi joacă rolurile. Şi niciodată reflectarea nu e sprijinită de intervenţiile autorului, care rămâne la fel de mut ca şi protagoniştii. între absenţa unuia şi tăcerea celorlalţi, e un loc pentru presupunerile cele mai îndrăzneţe şi pentru analiza cea mai minuţioasă, în romanele următoare din ciclu acest reflector pur dispare. El nu există nici înainte de *Fecioarele despletite:* Laura din *Balaurul e,* ca şi Mini, o conştiinţă reflectoare unică, dar este, spre deosebire de ea, şi protagonista principală a acţiunii. Totuşi ideea e mai veche la Hortensia Papadat-Bengescu şi o descoperim în *Femei între ele* într-o definiţie lipsită de orice echivoc a reflectorului pur: "Eu sunt din acele fiinţe- spune naratoarea principală de acolo - care privesc numai cum trăiesc ceilalţi. Am purtat mereu pe nas acei ochelari cu care te uiţi şi n-am băgat de seamă ce mi se întâmplă mie... Am un deficit colosal de existenţă". în *Fecioarele despletite,* psihologia este totdeauna a Celuilalt.
317
La raportul dintre personajul reflector şi protagonişti, pe de o parte, şi la acela dintre reflector şi autor, pe de alta, trebuie să adăugăm raportul reflectorului cu naratorul propriu-zis, care deschide un câmp oarecum diferit de probleme. Ştim deja că, în romanul ionic, naratorul se îndepărtează de autor şi 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 şi vocea narativă, care, cum se poate remarca dacă recitim pasajul reprodus la început, continuă să fie a naratorului: romanul întreg este scris la persoana a treia. Problematica vocii trebuie să ne reţină o clipă. în principiu, există două posibilităţi majore, la care m-am referit şi 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 priveşte, 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 întruneşte atributele unei persoane şi nu este o conştiinţă 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 esenţă divină. în ce priveşte personajul care-şi 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 naraţiunii va fi în această situaţie personală, căci va exprima subiectivitatea unui ins în carne şi oase. Acest personaj-narator tinde să se substituie deplin autorului şi să-i şteargă urmele în
ficţiune.
Dar exista şiposibilitatea ca naraţiunea să fie menţinută la persoana a treia şi totuşi perspectiva să fie atribuită limpede unui personaj: am întâlnit acest caz în *Pădurea spânzuraţilor* şi îl reîntâlnim acum în *Fecioarele despletite.* Diferenţa este totuşi esenţială şi e bine s-o anali-zăm.La Rebreanu separarea

perspectivei de vocea care narează este la fei"ae accidentală ca şi multiplicarea perspectivelor, iar naratorul nu se străduieşte 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

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 "şovăitor", împins de la spate de rafalele de vânt ca spre "o țintă nedorită"), care insinuează în comportarea noului sosit o anumită nesiguranță şi frică ce se vor explica abia mai târziu şi 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 îşi păstrează până la capăt autonomia şi incertitudinea. Nici o "obiectivitate" auctorială nu se mai dovedeşte 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 totuşi să le scape pe de-a-ntregul din mânătrândirea personajelor pare relatată de altcineva, care încearcă să-i păstreze autenticitatea, deşi n-o transcrie aidoma. Vocabularul şi unele întorsături de frază aparțin, evident, bagajului liRgvistic al Miniei; dar intervenția naratorului se face şi ea simțită în orientarea literară a acestui material Deşi acest amestec e departe de a fi atât de evident şi de supărător ca în *Ciuleandra* (ca să reiau alt exemplu pe care l-am analizat), el rămâne totuşi sesizabil. Ce semnificație are această precauție, dacă o precauție este? In 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 şi 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-şi reaminteşte oră **de oră vizita ia Hallipi,** au o desfăşurare, dacă nu strict cronologică, precum cele ale lui Bologa de la începutul *Pădurii spânzurați-*

1
lor, în orice caz una destul de bine ordonatăCoerența aceasta indică o supraveghere auctorială a fluxului de conştiință. Nici o clipă gândurile nu sunt lăsate complet libere şi nu devin nici o clipă confuzie. Lucrul se datorează, desigur, şi lucidității cu totul speciale a reflectorului: dar chiar faptul că romanciera a ales-o pentru acest rol pe Mini, femeie inteligentă, rece, exactă, care-şi controlează temeinic sensibilitatea, arată că ea nu era pregătită pentru o proză în care fluxul interior al conştiinței să fie reprodus în toată dezordinea luijŞi ne întrebăm: ar fi putut distribui oare romanciera în acest rol pe Sia, idioată pe jumătate, ori pe gemenii Hallipa, care, ca Arnulphe şi Victurnien, gemenii lui Proust, îşi reiau în ecou gesturile şi vorbele? în deceniul al patrulea, şi, 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 şi sub influența, mai întâi a lui Joyce şi chiar Faulkner şi, în deceniul şase a romanului francez al Nathaliei Sarraute, Michel Butor sau Ro-bbe-Grillet): în cărțile, inegale ca valoare, ale lui Mircea Eliade, Octav Şuluțiu, Ion Biberi, Const. Fîntîneru, Teodor Scorțescu, Ovidiu Con-stantinescu sau Eugen Bălan, şi, apoi, ale Lui Alexandru Ivasiuc, Nico-lae Breban, Nicolae Damian, Mircea Săucan, Mircea Ciobanu şi alții, J-tehnicile fluidului de conştiință vor fi mult mai îndrăznețe şi precise decât în *Fecioarele despletite.*

Cauzele acestei rezerve pe care o constatăm la Hortensia Papadat-Bengescu ne interesează cu atât mai mult cu cât înfățişarea 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. Deşi, după *Fecioarele despletite,* ne-am fi aşteptat, poate, ca mijloacele investigației să evolueze în sensul unei tot mai mari libertăți în transcrierea acelui *stream of consciousness* sau, măcar, al menținerii perspectivei interne, constatăm, iată, în romanele următoare, o prevenire a perspectivei ordonate şi exterioare a

doricului. Dispare până şi reflectorul unic: şi, după tentative nu prea convinse de a-l înlocui cu mai mulți reflectori, care să preia *a tour de râie* 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 şi de preparare a romanului şi 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 aşa-zicând socială;(ține de mentalitatea şi educația lumii pe care romanele o zugrăvesc, acea burghezie recentă, proaspătă, care însă a început sa se comporte deja ca o aristocrație, creându-şi convențiile şi codul de maniere Aşa 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 lipsea din societatea americană a vremii tocmai pătura cultă şi rafinată care, în Franța, descoperise practica şi satisfacțiile autoanalizei), tot astfel romanul psihologic românesc - al Hortensiei Papadat-Bengescu, al lui Camil Petres-cu sau Anton Holbai - e condiționat de dezvoltarea însăşi a clasei sociale în care el îşi află cei dintâi eroi şi cei dintâi cititori. Ne aflăm, prin urmare, în fața acestei întrebări: ce anume, în structura socială şi mentală a burgheziei a cărei cronică romanele Hallipa o întreprind, a dictat această neaşteptată concesie? Fiindcăţgîacă e adevărat că critica epocii, ataşată de procedeele romanului doric, a jucat un rol în hotărârea scriitoarei, ea nu explică pe de-a-ntregul lucrurilcf 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 şi 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 conştiință sau monologul interior de tip Virginia Woolf sau Nathalie Sarrautâ

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 şi căsătorită cu prințul Maxențiu, prezintă soțului ei pe domnul Lică Petrescu (numit şi Lică» Trubadurul), rudă cu Lenora Hallipa, individ descurcăreț, boem şi vesel, din care Ada ar dori să facă un *chambellan d'ecuries,* dar față de care nutreşte şi 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 prudență şi din sărăcie. Sănătatea lui Maxențiu fusese totdeauna delicată, dar precauțiunile pe care le lua îi îngăduia să se creadă numai debil, fără să-şi ducă gândul mai

321

departe. După şase luni de regim conjugal însă, pe terenul slab, boala prosperase. Dintr-un sarbăd exemplar monden, Maxențiu devenise un personaj bun de studiat în ce priveşte ravagiile repezi ale tuberculozei. De acel studiu se ocupa el însuşi cu aviditate...

... în dimineața aceea, pe la 11, feciorul veni cu paşi uşori să spună lui Maxențiu că doamna prințesă doreşte să-i vorbească...

Cât era el de ocupat în dimineața aceea când Ada îl deranja!... Se apropia 11 şi el începea să simtă acum apropierea unei mici crize. Toate semnele erau date: fiorii cunoscuți pornise din mâini, din picioare, din coaste spre piept şi acum Maxențiu aştepta să vadă pe unde vor apuca, cum se vor strecura, ce vor dărâma în drum. îşi făcea calculul pentru a da fiorilor o direcție cât mai blajină, şi, iaca, Ada trebuia din minut în minut să vie!... O ura!... Ce vrea vrăjitoarea aceea al cărei filtru amoros îi grăbise ruina sănătății şi al cărei filtru amoros nu-i mai putea da nici o înviorare?!... Vrăjitoarea pe care îi era urât să o vadă alături şi 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 nişte lanterne fabuloase! El era bărbatul prințesei Ada şi nu putea lipsi de la postul lui! Era o firmă pe care femeia o cumpărase scump şi nu-şi putea mărturisi falimentul! La gândurile acestea, un fior nou i se strecură din ceafă în sus, un fior ce se ța̧ra acum ca o reptilă spre munții focoşi ai creierului şi 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 tulbujă sângele. N-o iubea pe Ada; nu era gelos! Era, pesemne, urma acelei mişcări de indignare masculină în astfel de împrejurări: era apoi mânia de a se fi tulburat şi grija de a-şi opri turburarea...
- Ce doreşti, Ada? articula cât mai moale ca să nu se zbuciume. Ada făcu scurt prezentarea.
- îmi pare bine, domnule! zise Maxenţiu cu precauţiune, întinzân-du-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 indispoziţie şi spuse dintr-o dată tot ce avea de spus...
Maxenţiu se simţi cuprins de furie. Vestigiu al demnităţii dar mai ales ofensă dureroasă adusă slăbiciunii lui fizice. Cum braţul liber şi-l simţea greu, îl crezu puternic. Ar fi vrut să ridice cu el un obiect masiv şi să-l arunce în cei dbi. întinse braţul şi lovi capacul călimării imense, ce ţăcăni. Ruşinat de stângăcia gestului, pipăi cu o mână tremurătoare de orb biroul şi se rezemă cu palma de acesta...
Ada vorbea încă!... Ce mai vrea?... Maxenţiu nu mai auzea şi ar fi trebuit să audă. O pânză subţire ca de păianjen i se aşezase pe urechi şi ar fi vrut s-o ridice de acolo delicat ca pe o portieră diafană. Prin ţesutul ei transparent sunetele se difuzau şi rar câte un cuvânt se prindea în mreaja auzului....
Fie că Ada băgă de seamă unda de furie a lui Maxenţiu, fie că simţi laşitatea celuilalt, fie că-şi văzu de meşteşugul ei femeiesc, avu o bruscă întoarcere:
- De altfel, domnul Petrescu nu va face nimic fără să te consulte! zise.
Maxenţiu se înclină. Audienţa era terminată...
... De ce oare subordonase Ada, brusc, pe noul ei favorit soţului urâcios?! Văzuse un minut ridicându-se răzbunătorul înapoia snobului bolnav şi corect. Ada nu era fricoasă, totuşi stafia proiectată pe fiinţa lui Maxenţiu era aşa de urâtă că se putuse sperla. Nu! Ada lucrase simplu, după temperamentul ei...
Avea nevoie de bărbaţi, dar nu putea suferi stăpânirea lor. Se vedea stând la mijloc pe scândura unei bascule, la capetele căreia se ridicau şi se lăsau cei doi după voia ei. Se mai gândea şi la leafa ce trebuia fixată lui Lică. Nu o vrea prea mare ca să nu scandalizeze pe Maxenţiu, ca să nu dea prea mare independenţă lui Lică şi pentru că *fainăreasa* era avară. Se mai gândea la caii ce vor costa foarte scump, la premiile pe care le va câştiga grajdul ei, la cursele pe care le va alerga ea singură; aşa 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 totuşi, 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 şi cu pasul lui sprinten scoborî scara în fugă.
Ce însemna refuzul lui? Ada se roşi de mânie şi de părere de rău. Abia prins, mierloiul scăpa. De ce? în adevăr, de ce? Simţise 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, aşa cum dorea el? Sau poate niediul acela nou, înainte de a-l cuceri, îl sperla?"
A(în acest puternic pasaj, avem ca într-un eşantion toate procedeele romanului. Punerea faţa în faţă a celor trei personaje este suficient de elocventă pentru a înţelege conflictul latent şi deopotrivă motivaţiile de ordin sufletesc. Ada, femeie energică şi calculată, vrea să dea legăturii ei posibile cu Lică o aparenţă de corectitudine, absolut necesară în lumea în care trăieşte. Lică se lasă convins cu greutate, căci a priceput jocul şi-şi vinde scump libertatea. Prinţul Maxenţiu intuieşte, la rândul lui, intenţiile adevărate ale Adei, şi-şi mistuie ura în sine, fără a avea destulă forţă să refuze. Nici un personaj nu e cu desăvârşire sincer în raportul cu celelalte: disimulaţia e atât o chestiune de tactică, în atingerea scopurilor, cât şi una de convenienţă. Lică e foarte ispitit de avantajele oferite de noul său post, ca şi de eventuala legătură cu Ada. Dar nu se dă pe faţă, ca să obţină maximum din târgul cu prinţesa. El e, într-un fel, singurul pe care regula jocului nu-l preocupă în sine, ci doar în măsura în care sporeşte eficienţa loviturii. Cu Ada, lucrurile sunt mai complicate. Mai degrabă impulsivă decât pasionată, obişnuită a-şi satisface capriciile, prinţesa ştie că un pas greşit poate fi fatal în lumea ei. Lică reprezintă, pentru ea, un capriţ, dar şi un instrument de a se apropia de Hallipi; îl doreşte, dar nu oricum; a-i crea o situaţie convenabilă e aproape la fel de important cu a-l avea de amant. încă şi mai profunde sunt disimulările la Maxenţiu, la care egoismul determinat de boală se adaugă geloziei şi urii neputincioase: pentru prinţ, important e să nu se facă de râs. Nu poate arunca pe Lică pe scări: trebuie

să accepte compromisul. Convenţia socială e totdeauna un compromis. Ceea ce putem nota, după toate acestea, este că marea scenă în trei din palatul Maxenţiu se joacă permanent pe două planuri: unul al sensibilităţii reale, ultragiate sau numai vulnerabile, al intenţiilor adevărate, necinstite sau numai lipsite de mijloace, şi altul

al măştii şi al convenţiei. Dintre aceste planuri, nici unul nu e destul de puternic pentru a-l lichida pe celălalt. Nici chiar boemul Lică nu poate face abstracţie de regulile lumii în care vrea să intre. Dar dacă convenţia e respectată, cu frică superstiţioasă, impulsurile naturale ale tuturor acestor personaje sunt încă foarte vii şi greu de stăvilit. Aici e un punct nodal. Pe treapta de evoluţie pe care Ada, Maxenţiu şi Lică se află în *Concert,* acest conflict între aparenţă şi esenţă, între convenţie şi pornirea firească, este încă destul de intens şi arată că burghezia zugrăvită de Hortensia Papadat-Bengescu are sânge proaspăt, şi o vitalitate pe care nici chiar boala (ca în cazul lui Maxenţiu) n-a reuşit 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 şi să revele, în protocolul cerut de lumea bună bucureşteană de pe la 1925, pulsaţiile unui suflet elementar, insuficient învăţat cu constrângerea şi eticheta.

întâia diferenţă izbitoare de maniera *Fecioarelor despletite* constă în absenţa unei conştiinţe reflectoare unice. Nici o Mini nu se mai află, în marginea acţiunii, în postura de observator şi interpretiChiar de la început (şi aceasta este a doua diferenţă) se face auzită vocea unui narator ominiscent, care ne introduce, ea, de-a dreptul în miezul faptelor, infăţişându-ne situaţia din familia prinţului, sub forma unui rezumat concis şi limpede. In *Fecioarele despletite* nu întâlnim nici un asemenea *summary* de autor: acolo reflectorul era cel care, din loc în loc, făcea scurte bilanţuri. Aici naratorul exterior, pe lângă o funcţie economică, de control al întinderii faptelor, îndeplineşte şi una de apreciere a lorlEl ne spune, fără a ne lăsa nici o clipă de îndoială, că mariajul prinţului cu Ada a reprezentat o "criză funestă" pentru organismul fragil şi prudent al bărbatului, ceea ce a determinat "prosperarea" bolii etc. Pasajul iniţial are deci menirea de a ne furniza fără întârziere elementele necesare înţelegerii situaţiei. Urmează (de la "în dimineaţa aceea...") o scenă propriu-zisă, introdusă tot clasic printr-un detaliu temporal şi un perfect simplu al naraţiunii imediate. Anunţat de vizita soţiei sale, prinţul nu pare deloc bucuros. întâiul motiv este preocuparea, ce a devenit, la anumite ore, extrem de absorbantă, de boala proprie. Maxenţiu se complace în a studia pe sine însuşi, ca pe un co-

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 prinţului nu mai este redată din exterior, ci din interior, în cuvintele personajului însuşi. Toată neliniştea şi ura lui răbufnesc în fraze scurte, gâfâite, presărate de semne de exclamaţie, care transcriu limbajul lăuntric al personajului şi nu sunt susţinute de nici un comentariu auctorial. Motivaţiile aparţin exclusiv personajului: el este acela care numeşte, în gând, pe Ada, "vrăjitoarea" şi o socoate vinovată nu numai de înaintarea bolii lui, ci şi de faptul că-l sileşte să rămână alături de ea, din raţiuni protocolare, în loc să-l lase să se ascundă în acele sanatorii minunate din străinătate unde şi-ar găsi liniştea; el este acela care se consideră pe sine o firmă scump plătită de bogata făinăreasă; el, în fine, este acela care pândeşte, aproape cu voluptate, fiorul ce i se urca în piept şi ameninţă să se transforme într-un junghi.

Intrarea Adei, însoţită de Lică, modifică cursul acestor gânduri. Femeia pătrunde în cameră zgomotos: acest zgomot răsună în conştiinţa tulburată a prinţului, animal sperios în bârlogul căruia şi-a făcut apariţia vânătorul. Perspectiva rămâne aceeaşi, interioară, a lui Ma-xenţiu: şi, în ea, mijeşte acum, prima oară, tema conflictului dintre sentimentul real şi convenţia care-l ascunde. Gelos, deşi n-o iubeşte pe Ada, dar din vanitate masculină, şi mânios de a fi deranjat, prinţul are totodată grijă de a-şi masca tulburarea. Deodată, aria motivaţiilor se lărgeşte, unghiul rămânând interior şi fără ca vreun comentariu auctorial (sau, mai bine, naratorial) să intervină în desfăşurarea scenei: deosebirea de *Fecioarele despletite,* pe care am semnalat-o deja, constă în dispariţia reflectorului unic (acolo Mini) şi în alternarea perspectivelor. După' schimbarea formulelor de salut, obiectivul camerei se mută, deocamdată pentru scurte fracţiuni de timp, de la Maxenţiu la Lică (a cărui constatare despre starea prinţului ne dezvăluie fulgerător un colţ al conştiinţei personajului) şi de acolo la Ada, a cărei mirare e repede curmată de obişnuitul ei spirit de eficienţă: dar mirarea ca şi calculul sunt, deşi rezumativ,

arătate din propriul unghi de vedere. Din nou, după aceasta, prinţul ocupă centrul scenei şi nu avem, asupra desfăşurării evenimentelor, decât viziunea lui. Furia şi slăbiciunea îi aştern pe urechi o pânză subţire: "lacuna" din text când Ada vorbeşte, fără ca noi să ştim ce spune, se datorează acestei decise situări a scenei
326
din perspectiva lui Maxenţiu. Până şi de faptul că Ada a continuat să sporovăiască în tot acest timp luăm cunoştinţă doar în clipa în care Maxenţiu reuşeşte să-şi stăpânească slăbiciunea şi redevine atent. Dialogul exterior e pur şi simplu obnubilat aici de monologul interior al prinţului. Doar acele rare vorbe care se prind în "mreaja auzului" lui Maxenţiu ajung până la noi.
în acest punct, reflectorul se schimbă din nou, şi pentru o perioadă mai lungă. E greu de spus cine vorbeşte 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 supoziţiile: Ada ar fi trebuit să ştie mai bine, ea, dacă concesia spontană pe care o face lui Maxenţiu se explică prin teama de a nu pierde totul, forţând nota, sau prin disprețul față de laşitatea lui Lică, rămas neangajat în întreaga împrejurare. Şi mai departe uşoara confuzie a perspectivelor rămâne sesizabilă, deşi o interiorizare mai clară din unghiul Adei e de asemenea de notat. O parte din consideraţiile care urmează - despre firea Adei - pot fi socotite chiar gândurile ei. E posibil de exemplu ca ea însăşi să delibereze în felul acesta despre calea ce trebuie urmată, atât în raport cu Maxenţiu, cât şi în raport cu Lică, pentru a obţine un maximum de randament. Ceea ce nu mai este de imaginat ca fiind proiectat din propriul unghi este, de exemplu, caracterizarea avariţiei femeii. Putem adopta un criteriu gramatical de distingere: dacă o parte din aceste consideraţii subiective pot fi cu uşurinţă transcrise la persoana întâi, altele nu pot fi, fără încălcarea verosimilităţii. Să facem operaţia cu trei fraze de la mijlocul paragrafului: "Am nevoie de bărbaţi, dar nu pot suferi stăpânirea lor (gândi Ada). Mă văd stând la mijloc pe scândura unei bascule, la capetele căreia se ridică şi se lasă cei doi după voia mea. Şi ce leafă ar trebui să-i fixez lui Lică? Nu prea mare ca să nu scandalizez pe Maxenţiu şi ca să nu dau prea mare independenţă lui Lică..." în acest punct, transcrierea devine imposibilă, fiindcă Ada nu poate gândi despre sine: "şi pentru că făinăreasă era avară". Intervenţia 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, şi fără să-i vorbească (căci în acest timp deliberează interior). în deliberarea femeii, reapare problema de
327
M
a împăca impulsul autentic şi convenienţele. în fond, tot calculul Adei se datorează acestei absolute necesităţi. Şi când Lică, ascultând la rândul său de acelaşi instinct tactic, refuză postul oferit, încordarea atinge pragul de sus, la care nici o explicaţie din afară nu e mai eficientă decât reproducerea directă, interogativă, anxioasă, a gândurilor surprinsei Ada: "Ce înseamnă refuzul lui?... Abia prins mierloiul scăpa. De ce? în adevăr, de ce? etc." Conştiinţa e redată aici în fluxul ei continuu şi viu.
Ce putem conchide în privinţa metodei? Este evident caracterul ei hibrid. Dacă în *Fecioarele despletite,* există un singur reflector capabil de analiză, restul conştiinţelor nefiind explorate direct, în *Concert din muzică de Bach,* după cum ne-am putut da seama din pasajul examinat, există mai mulţi reflectori şi, uneori, foarte rar, ei sunt recrutaţi chiar şi dintre personajele ca Ada sau Lică mai degrabă predispuse spre acţiune decât spre reflecţie. în astfel de cazuri, în locul introspecţiei (Maxenţiu e un introspectiv), care presupune o conştiinţă de sine evoluată şi o plăcere autoscopică, maniera psihologică tinde să utilizeze transcripţia curată a simţirilor şi gândurilor (ca de exemplu în pasajul final al capitolului al cincilea). Dar investirea cu funcţie de reflectori a unor personaje care nu mai au pregătirea şi limbajul necesar analizei - fie pentru că sunt oameni de acţiune, extravertiţi, fie din alte cauze (cum ar fi, dacă ne gândim la alte personaje din *Concert,* reducţia sufletească ori chiar idioţenia), - atrage, prin compensaţie parcă, revenirea la procedeele romanului doric, unde atât analiza psihologică, cât şi 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 instanţă exterioară energică şi decisă, ori de câte ori, prin multiplicarea perspectivelor interioare, naraţiunea risca să se destrame într-un flux psihologic nestăpânit. Am remarcat deja că Hortensia Papadat-Bengescu nu era pregătită, la numai cinci sau şase ani de la apariţia lui *Ion,* în plin apogeu al romanului doric, să cedeze complet iniţiativa personajelor sale; combinaţia de practici vechi şi noi

reflectă o conştiinţă literară nesigură de ea. Dar am sugerat de asemenea că această combinare, sau această oscilare, s-ar putea să fi fost dictate instinctului creator al romancierei şi de un alt factor, intrinsec, al prozei sale: de nevoia de a exprima mai adecvat un anumit mecanism psihologic şi

social. Putem încerca să identificăm acum acest factor, cu mai multă precizie.
Concertul din muzică de Bach, ca şi *Fecioarele despletite,* aduce în scenă o burghezie destul de proaspătă socialmente, spre a nu-şi fi pierdut cu totul instinctele primare, naturale, de clasă în ascensiune, dar şi destul de bine înstăpânită pe averile şi pe rostul ei social, spre a-şi permite să se comporte aproape ca o castă, conform unor norme pe care singură şi le-a impus ca pe un fel de marcă deosebitoare, şi care urmăresc, nu în ultimul rând, limitarea accesului noilor veniţi. Problema psihologică şi 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 convenţiilor. E o lume care încearcă să dea despre ea însăşi o anumită impresie, să-şi fixeze, ca pe o mască, o anumită imagine standard, să-şi disimuleze propriul trecut: căci în casele fiecăruia din aceşti burghezi bogaţi, cu fumuri aristocratice, născuţi de obicei în a doua generaţie, continuă uneori să trăiască, bine ascunşi de ochii lumii, îmbătrâniţi în uitare, ca nişte mobile demodate dar care nu pot fi zvârlite în stradă, cei dintâi din neam, pionierii îmbogăţirii spectaculoase, câte o Ţaţă Gramatula, ma-ţma lui Doru Hallipa, nonagenară activă şi respectată, deşi invizibilă.
în *Fecioarele despletite,* nu asistăm doar la destrămarea mariajului Lenorei: acesta e pretextul (îndeajuns de naiv) pentru punerea în scenă a unui uriaş şi minuţios efort de mascare a adevăratelor relaţii din sânul clanului. Nu are prea mare importanţă greşeala din tinereţe a Lenorei, care stă la originea conflictului: ci neputinţa de a mai fi ţinută secretă. In dezvăluire, rolul principal îl joacă bastarda Mika-Le, aşa cum o altă bastardă, Sia, va fi la originea majorităţii conflictelor din familie (şi a amânării concertului) în *Concert din muzică de Bach.* Observaţia s-a mai făcut. Vreau să adaug doar faptul că, în încercarea familiei (clasei) de a-şi crea o aparenţă nepătrunsă de onorabilitate, marginalizarea bastarzilor este absolut necesară: ei sunt simbolurile unui trecut urât şi deopotrivă factori de dezordine etică, excepţii de la regulă. Constituirea faţadei sociale a grupului coincide cu întronarea regulii şi cu marginalizarea excepţiilor. Atmosfera de şuşoteli şi misterioase neînţelegeri din timpul vizitei la moşie a Miniei caracterizează admirabil ipocrizia şi dorinţa acestor inşi de a părea altfel decât sunt în realitate. Mini e martorul inocent al căderii măştilor, prin con-

cursul unor împrejurări neaşteptate. Iar Lina şi Nory îmbină o curiozitate absolut mahalagească, ce le transformă în colportoare perfecte, cu o mare grijă de a păzi de intruşi secretele familiei. Nici Mini nu e de la început introdusă în ele. Ea află cu oarecare întârziere (şi cititorul odată cu ea) ceea ce se petrece: nu doar secretul Lenorei e bine păzit, dar şi al Linei (care a conceput-o pe Sia cu vărul Lică). Aceste secrete bine păzite pretind o metodă de investigaţie specifică: şi anume recurgerea la "reflectorul" unic, care, făcând şi în acelaşi timp nefăcând parte din familie, are un acces limitat şi treptat la ele. *Fecioarele despletite* este romanul iniţierii Miniei în secretele "familiei".
fîn *Concert* întâlnim o Mini deja asimilată de "familie" şi a cărei perspectivă nu mai are puritatea inocentă dinainte; o Mini care *ştie.* In această situaţie, folosirea ei ca reflector nu mai prezenta interes şi risca să conducă la o anumită stereotipieDar renunţarea la reflectorul unic - atât de util în *Fecioarele,* când a fost vorba de a oferi o gradare a informaţiei şi de a sugera efortul pe care-l fac personajele de a păstra aparenţele - 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" şi ceea ce "familia" doreşte să fie cunoscut în afară. Există în *Concert* o anume dificultate de a se ţine dreaptă cumpăna între impulsurile primare ale fiecărui personaj în parte şi necesitatea de a fi respectat codul colectiv şi implicit: între "familie" şi restul lumii. Tensiunea e psihologică şi deopotrivă socială. Indică în tot cazul existenţa unui conţinut sufletesc puternic, chiar dacă rudimentar, aşadar a unei individualităţi rebele care împiedică de pildă pe calculata Ada, pe seducătorul Lică sau pe tuberculosul Maxenţiu să

se plieze până la capăt, fără ezitare, normelor grupului lor social. Supraindivi-dualitatea (codurile, regulile, aparenţele) nu e încă destul de bine închegată pentru a steriliza cu'totul sufletul individual de impulsurile lui haotice. Chiar şi protocolara Elena se îndrăgosteşte de muzicianul Marcian: în sufletul cel mai steril din toate, al Elenei, a rămas un germene fertil, ce se dovedeşte primejdios. In ce priveşte aspectul social, supraindividualitatea se manifestă ca o sporire a dificultăţilor de acces la secretele interioare, ca o nesfârşită paradă, menită să ascundă ce nu trebuie cunoscut, şi 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 dorinţa Elenei Drăgănescu de a oferi "familiei" un exemplu de gust artistic rafinat, dar şi pentru că el e simbolul acestei solide alianţe mondene care e "familia". La sfârşitul romanului, strânşi 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 convenienţelor a fost plătit cu vârf şi îndesat. Aparenţa va învinge încă o dată. Indivizii se vor arăta încă o dată (fie numai de ochii lumii) respectuoşi de firma "familiei" care nu trebuie murdărită, în maşina care-i duce spre casă, după înmormântare, pe Marcian şi pe Elena, muzicianul, voind să potrivească pledul pe picioarele doamnei Drăgănescu, rămâne cu mâna pe genunchiul ei. Privind fix, "cu ochi de asasin, umerii lemnoşi ai şoferului", care ar putea să se întoarcă spre ei în orice clipă, Marcian mângâie genunchiul Elenei, care consimte. S-ar crede că, măcar acum, măştile vor cădea şi sentimentul va izbândi, că toate convenţiile supraindividuale nu vor reuşi să împiedice individualitatea să-şi afirme drepturile. Dar, nu! "Acum, viteza nu se mai precipita în Elena. Din adâncul ei voinţa urcă fermă, sigură de ea însăşi. în Marcian era un vid, un abis al voinţei în care se azvârlea cu îmboldirea puterilor toate. A doua zi, recules în noua armonie a vieţii ce i se pregătea, avea să dirijeze ca un stăpânitor concertul din muzică de Bach." Să recitim aceste fraze. Eie sunt rostite, cu voce ce nu lasă să se $_{x}$ întrevadă dubii, de un narator exterior şi omniscient, care-şi permite atât o imersiune directă în sufletul şi în voinţele personajelor, cât şi o anticipare asupra desfăşurării lucrurilor. Acest stil corespunde foarte bine faţadei, aparenţei, convenienţelor din planul social: este el însuşi o formă de a se manifesta a supraindividualităţii care coordonează şi, la nevoie, reprimă individualităţile. Dar *Concertul mx* e scris în întregime în acest stil: pentru că, am văzut, măştile nu acoperă impecabil obrazele şi regula jocului de clan e mereu asaltată din interior de pornirile haotice, de răzvrătirile, de dorinţele neconforme cu codul, ale personajelor: era necesar, spre a păstra intactă tensiunea dintre o interioritate încă confuză şi.o exterioritate încă instabilă, să fie lăsată să se exprime şi cea dintâif Alternarea de perspective şi voci, în plan narativ, e o formă de confruntare analogă aceleia dintre indivizi, în plan social. Aşa cum, *grosso modo,* convenţiilor de grup le corespunde analiza "auctorială", sumarizantă şi precisă, ca un cod al manierelor
331
obligatorii, şi ca o pură exterioritate supraindividuală, autenticităţii primare, dorinţelor şi sentimentelor individuale, atât de vii încă, de animate, le corespund multiplicitatea de voci, alternarea de unghiuri şi de reflectori, cu alte cuvinte o interioritate nepotolită şi neliniştită. în lumea lui Lică (atât timp cât mai este Trubadurul, şi înainte de a deveni senatorul Petrescu), a Adei (mai.mult făinăreasa decât prinţesă), a Elenei (gata a se îndrăgosti), a lui Maxenţiu (egoist ca orice bolnav) şi a celorlalţi, această interioritate îşi pretinde dreptul de expresie. J

Ce se va întâmpla, oare, câţiva ani mai târziu, în *Drumul ascuns,* când "familia" va avea toate atributele unei caste, şi când prim-planul îl vor deţine Coca-Aimee şi doctorul Walter, iar acţiunea se va muta din casa încă umană a Elenei în sanatoriul acestuia din urmă, cu oglinzile lui îngheţate, cu pereţii lui lăcuiţi, cu manechinele în halate albe care se mişcă de colo-colo neauzite în aerul cloroformizat?

în capitolul al treilea al *Drumului ascuns,* este descrisă instalarea Cocăi-Aimee, abia sosită din pensionul vienez, în palatul Barodin, unde va locui de aici înainte cu Lenora şi cu noul soţ al mamei ei, doctorul Walter. Walter, necăsătorit până la Lenora, moştenise sanatoriul şi palatul de la miliardara Salema Efraim, recunoscătoare în felul acesta faţă de tânărul ei amant. Lenora, prea comodă ca să schimbe ceva, primise ordinea existentă în casa Walter fără obiecţie, dar, iată, Coca-Âimee are de la început un mic aer sfidător de stăpână care ia în primire ce i se cuvine, inclusiv colecţia de tablouri strânse cu patimă de tatăl vitreg, şi vrea să adapteze totul unor scopuri mondene mai bine precizate: "în seara aceea doctorul Walter primise o revărsare neobişnuită de graţii naive şi 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, storurile deschisese pleoapele pe vitraliuri.
- Sublim, dar rece! declarase Aimee cu un fior pe umerii goi subt voalul rochiei. îmi dai voie să aşez flori şi plante?
Walter o secundă rămăsese nedumerit că acea domnişoară elegantă îi cere o permisiune. Cum Aimee aştepta cam încordată un răspuns, îi mulţumise ca pentru o favoare.
în faţa portretului uriaş al Salemei Efraim, care ocupa centrul unui perete, fusese un moment de tragi-comedie. Walter îşi pierduse cum-

patul, ceea ce nu păruse însă a fi observat. Cu paşi fluturaţi, Aimee se apropia, se depărta, contempla îndelung, pe când Walter avea un zbâr-nâit în creier şi în urechi.
- Admirabilă carnaţia! Ce pictor? zise fata fără sfială. Walter îngăimase un nume.
- Mare colorist! Apoi, ca şi cum rezolvase abia partea artistică a problemei, Aimee întârziase, cu mâinile graţios împreunate într-o poza de contemplaţie: Donatoarea! zisese, destul de cristalin ca sa arate lipsa oricărei jene şi totuşi cu un văl uşor de pietate în voce.
Apoi, luptând cu o portieră, trecuse cu inspecţia alături, în realitate pentru a face socoteala calităţilor şi defectelor apartamentului, în vederea recepţiilor viitoare. Luminatul era insuficient, însă cadrul, deşi cam demodat, apărea somptuos.
«Seamănă cu Schdnbrun!» gândise cu îngâmfare.
Walter rămăsese pe loc nelimpezit, atâta de brusc trecutul întreg fusese scos la suprafaţă, confruntat cu prezentul şi aşezat la loc. Era mulţumit 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 relaţiile dintre ele - este deplina artificialitate. A dispărut aproape cu totul acea impulsivitate naturală care răbufnea, străpungând aparenţele, în egoismul de bolnav şi în ura lui Maxenţiu, în calculul Adei ori în nepăsarea lui Lică: a rămas eticheta. între Coca-Aimee şi Walter relaţiile sunt de un maxim protocol. Inspecţia fetei menajează susceptibilităţile rigidului Walter. A obţinut încuviinţarea făcându-i tatălui vitreg toate graţiile naive de care era în stare sau, mai exact, pe care le socotea nimerite în această împrejurare. I-a ascuns intenţia ei adevărată care era aceea de a se asigura de valoarea apartamentului în eventualitatea unor recepţii mondene. în faţa tabloului Salemei, Coca-Aimee pozează mai întâi în pricepătoare de artă: e tributul de politeţe plătit colecţionarului. Deşi speriat, Walter e în fond flatat de observaţiile fetei, care găseşte apoi acel minunat cuvânt salvator, care nu numai risipeşte stânjeneala lui Walter, dar pune "totul la punct". Cheia situaţiei aceasta este: fiind un joc al aparenţelor goale, nu e nevoie decât de o formulă convenabilă pentru a salva faţa lucrurilor. E la mijloc un cod pe care Walter îl cunoaşte la fel de bine ca şi

Coca-Aimee, deşi fata îl întrece în promptitudinea cu care-l utilizează. Cuvântul miraculos consacră o convenţie între cei doi şi asigură valabilitatea unei reguli de conduită. Walter nu avea nici păreri de rău, nici remuşcări pentru felul în care, profitând de patima enormei Salema, parvenise la situaţia de azi. Orice substrat moral pare exclus. Intre tânărul intern de odinioară şi bogata lui metresă se contractase un târg. Cum relaţia rămăsese decentă, Walter nu avusese nici o dificultate să fie acceptat de lumea bună a Bucureştiului postbelic. Din trecutul lui -peste care se trecuse cu buretele - nu-i rămăsese doctorului decât o blocare a sensibilităţii faţă de orice farmec feminini: cu acest preţ (de care nu e cu totul conştient), Walter ajunge totuşi medicul *en vogue* pentru o întreagă clientelă feminină. Căsătoria cu Lenora nu schimbă cu mult lucrurile! ţAbia sosirea Cocăi-Aimee reprezintă pentru glacialul Walter o promisiune de schimbare, deşi felul decis, autoritar, în care fata îşi asumă răspunderea relaţiilor externe ale casei Walter nu înseamnă deloc o renunţare la convenţionalismul atât de îndrăgit de doctor, la protocol şi la mască. Aimee e un manechin perfect şi soluţiile ei nu contrazic vocaţia protocolară a doctorului. Convenţia e forma goală a supraindividualităţii. Viaţa sufletească se goleşte, la rândul ei, de conţinut. Pe lângă Aimee şi Walter, personajele centrale din *Concert*ne par, retrospectiv, aproape primitive. Aimee, cu chipul ei de porţelan şi ochi de topaze, e o păpuşă întoarsă de un resort mecanic. Snobismul lui Walter indică tot o adaptare la convenţie, adică la regula acceptată. *Drumul ascuns* aduce, deci, în centru personaje ce aparţin altui stadiu de evoluţie a clasei decât acela din *Fecioarele* şi din *Concert.*
E momentul să vedem mai îndeaproape aceste stadii. Nu întâmplător, din cronica Hallipa, lipseşte

zugrăvirea directă a preistoriei fa-miliei.Anii de început, ai ridicării Hallipilor şi Drăgăneştilor şi celorlalţi, sunt evocaţi fugitiv doar din perspectiva, ulterioară,.a unei situaţii consolidate Jj Putem deci nota că romanele ciclului înfăţişează un moment culminant, când, după o epocă oarecum calmă, ce pare durabilă, se vestesc primele semne ale declinului. Şi, totuşi, o anume evoluţie există.
In *Fecioarele despletite,* în centru se află Lenora şi Doru Hallipa, şi menajul lor care se destramă. Este un nivel încă apropiat de origini. Doru e mai curând un burghez de ţară decât un aristocrat, un om

relativ simplu, ca şi Lenora, femeie vegetativă şi voluptoasă. Complicaţiile apar în generaţia următoare şi sunt, chiar de la început, datorate bastardei Mika-Le pusă pe stricat căsătoria surorii ei, Elena, cu prinţul Maxenţiu. în acest stadiu, nimic nu e deplin constituit şi nici nu are pretenţia să fie. Este o mare deosebire între casa Hallipa de la Prun-deni şi casa Elenei sau, apoipalatul Barodin Relaţiile rămân încă destul de familiare şi numai discreţia uşor înghеţatei Mini întârzie dezlegarea misterului. Dar, seara, plecând de la moşie cu trăsura, Lina şi Nory se slobozesc la gură ca două mahalagioaice şi dezvăluie prietenei lor toate dedesubturile. Lina, doctoriţa, cu bonomia ei ţărănească, îngrijeşte pe Lenora, întinsă leneşă pe capanea, cu un chimono lăbărţat, într-un stil (şi medical, şi social) ce nu va mai fi imaginabil în sanatoriul Walter, unde Lenora îşi va petrece, în cu totul alte condiţii, al doilea stadiu al bolii ei. E încă o lume uşor neglijentă, neconştientă de sine, necodificată total. Lenora împinge pe Doru în braţele Elizei, prietena ei, şi întâlnirea de la o expoziţie (este o predilecţie a autoarei aceea pentru medii artistice) dintre Mini şi proaspăta pereche se desfăşoară în absenţa celui mai elementar protocol. Burghezul de ţară, acum în haine de oraş, îi apare Miniei ca deloc preocupat de convenienţe, vag încurcat de pardesiul purtat pe mână. Eliza, care vorbeşte "într-o franţuzească aproximativă", poartă un taior "cam vechi şi cam boţit", iar pe cap "o pălărie de fetru închis, cu forme indecise". E în amândouă personajele o formă indecisă. Despărţirea de Mini se face "cu ceva pretexte peltice" iar la ieşirea pe uşă Doru şi Eliza se ciocnesc ridicol. "Erau obosiţi - comentează cu multă cruzime naratoarea din unghiul lui Mini - de un drum parcurs prin glodurile simţirilor ascunse şi, şovăielnici, aveau nevoie să-şi lase simţurile în voie". Este o mare distanţă de la aceste simţiri lăsate în voia lor, neglijente şi blegi, la rigiditatea Cocăi-Aimee. Iată, - pentru a compara cu "distincţia", 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 şi Eliza părăsesc expoziţia, sub ochii consternaţi, dar ironici, ai Miniei: "în dreptul Ateneului, cei doi mergeau înaintea ei. Hallipa, cu pasul vânătorului ostenit de goană care duce la culcuş prada; Eliza, agăţată de braţul lui Doru, târând pantofii strâmţi, părea prin igrasie o raţă de baltă, un vânat gâfâind, cald şi bleg". Şi Coca-Aimee a făcut o cucerire: va deveni, după moartea Lenorei, soţia lui

Walter. Dar între ei totul va decurge altfel şi, fără să se spună mai multe cuvinte decât între Eliza şi Doru, formele vor rămâne intacte iar protocolul maxim: la căpătâiul Lenorei agonice, ei semnează în definitiv un pact.
în *Concert,* prin Maxenţiu, Ada şi Elena, suntem cu un pas mai departe. Elena aparţine, ca şi Coca, dar mai mare cu câţiva ani, celei de a treia generaţii a familiei. Bunicii şi străbunicii lor se găseau încă la piciorul urcuşului. Tatăl Lenorei era preceptor la Mizil, una din acele "simpatice suburbii mărunte" şi "vestigii de moravuri" pe care Mini, mai apoi, "le pipăia delicat cu mintea", iar Efraim, soţul Salemei, mai purtase, atârnată de gât, tablaua cu fructe exotice înainte de a-şi câştiga dreptul la o dugheană în Pireu. Ca prin întredeschiderile unor jaluzele, romanciera ne lasă să bănuim vag acest stadiu incipient al familiei şi al clasei, de exemplu pe Ţaţa Gramatula care la bătrâneţe fabrică alcool din cereale, la fel de întreprindă ca în tinereţe; sau Dră-gan, bunicul lui Drăganescu, "roşcovan, zdravăn şi mojicoă" sau pe Baba Smoala, al cărei nume păstrează întipărită sursa îmbogăţirii, impunătoare şi vulgară pionieră, sau, în fine, pe o sora mai mare a lui Drăganescu, ştearsă, nesociabilă, uitată în penumbra casei părinteşti ca o mobilă ruşinos de veche. Ştim ceva mai mult despre a doua generaţie. Drăganescu sau

Doru Hallipa au trebuit, ei, să muncească spre a menţine şi spori averea dobândită. Până şi voiajul de nuntă al lui Drăganescu, la Varşovia, a fost legat de nişte afaceri urgente. Dar prin ambiţia Elenei, casa cerealistului din Bucureşti, "spre şosea", devine cunoscută pentru recepţiile ei periodice. întreg al doilea roman al ciclului se învârteşte, cum ştim, pe ideea organizării faimosului concert. Mika-Le e îndepărtată tactic din casa surorii ei unde o atmosferă mondenă, rece, se instaurează treptat. Elena "îşi făcea din existenţă o robie adevărată către o mulţime de îndatoriri, aşa cum le înţelegea ea": observaţia aparţine lui Nory când o duce prima oară pe Mini la Dră-găneşti (în *Fecioarele despletite).* Un fecior corect şi solemn îi ia în primire pe musafiri în primul vestibul şi-i predă, într-un al doilea vestibul, unei subrete cu şorţ plisat ca hârtia: stăpâna casei coboară de la primul etaj "în toaletă", la orice oră, cu "ceva *pose* în toată înfăţişarea, în glas". Copilul Ghighi e crescut de o "nursă londoneză" şi, în genere, tot programul de viaţă e strict reglementat: "Nimic inopinat. O zi anume pe săptămână pentru audiţii muzicale. O seară pentru dineuri

obligatorii. Una pentru mesele în familie şi o altă zi pentru a răspunde obligaţiilor în afară". Elena însăşi declară vizitatorilor că "menajul ei era un adevărat minister. De la 7 dimineaţa la 11 seara avea de lucru: ordine, socoteli, inspecţii, verificări".

Aici apare deosebirea de Coca-Aimee şi care aparţine în fapt întâii generaţii 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 viaţa mondenă şi recepţiile. 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 îşi consumă puţina 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 aparenţa: şi ea va încerca să ascundă ce nu-i convine. Pentru urâta proveniență a averii lui Walter a găsit cuvântul salvator. Pe Nory, şi pe Lina, prietenele de totdeauna ale mamei şi ale surorii ei, nu le mai priveşte cu ochi buni şi le înlătură treptat, fiindcă prezenţa lor îi reaminteşte de un trecut ce trebuie desfiinţat. ("Pete de familie avea fiecare, dar erau mai bine ascunse...") Ca şi Elena, Aimee e o snoabă, pentru care averea în sine înseamnă prea puţin: simte nevoia de a face impresie, între surori e şi o diferenţă de vârstă socială nu doar una de temperament. Aimee încheie de fapt ciclul deschis de Ţaţa Gramatula şi de preceptorul mizilean: ea e produsul perfect al ultimului stadiu.-Aproape întreg conţinutul *Drumului ascuns* îl formează balurile, dineurile, plimbările cu automobilul, operele de binefacere, micile farse mondene, viaţa la club. Erotica e, ca la Proust, uşor perversă. O prietenă, Coca Persu, încearcă să iniţieze discret pe Aimee în lesbianism. La Club, perechile se fac şi se desfac rapid, existând chiar un ritual al destrăbălării ca un fel de criteriu de acceptare. Pudoarea Cocăi, virgină încă, se interpretează rău şi, ca să nu fie eliminată, fata face sacrificiul de rigoare. Nici o umbră de sentiment nu se amestecă aici. Totul e o pură convenţie. Aspectul cu adevărat proustian al romanului constă în zugrăvirea acestei atmosfere snobe cu toate consecinţele ei: artificialitate, perversiune, boală... Nu lipseşte nici latura artistică, deşi ea este încă incipientă, dovadă de civilizaţie coaptă prematur. Coca este şi mai puţin preocupată de această faţă a lucrurilor decât Elena, o Ma-

dame Verdurin, în felul ei, aceasta, care atrage în salonul ei pe Marci-an aşa cum eroina lui Proust atrăgea pe doctorul Cottard şi pe Swann.

Observaţia romancierei se fixează aşadar în *Drumul ascuns* pe aceste aspecte. în *Rădăcini,* prin Elena, se va urmări o întoarcere la • origini. După moartea lui Drăgănescu şi despărţirea de Marcian, Elena pare a renunţa la visele ei artistice şi a voi să reînnoade legătura cu "le terroir". Se stabileşte deci la ţară şi are idei de modernizare a agriculturii. De aici i-au plecat strămoşii, aici se întoarce şi ea la capătul ciclului: cercul se închide. Paralele, prin Nory, căreia i se atribuie a-cum o soră vitregă şi o mamă, aflăm câte ceva despre familia boierului Baldovin şi a urmaşilor săi. Faţă,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". Soluţia fiind falsă, sociologic, romanul final al ciclului se va resimţi artistic de oarecare stângăcie şi nu va fi la înălţimea celorlalte. Hibrid sub raport narativ, cu multe elemente de roman vechi şi cu inovaţii 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 şi ete-roclită: între conţinut şi 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* cunoştea încă frica de a revela bărbatului greşeala, remuşcarea, 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 şi de înclinarea Elenei spre a păstra intacte convenienţele (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 iubeşte şi nu e
338
iubită. E privată de orice mare bucurie aşa cum e privată de suferință. Plânsul ei, la moartea Lenorei, e un scâncet animalic. Sexualitatea însăşi pare abolită. Manechin asexuat, Coca nu trăieşte în plan sentimental, şi cu atât mai puțin moral: existența ei totală se desfăşoară în planul social, condiționată şi jalonată de normele grupului. Cu Aimee pătrundem într-un univers riguros ordonat, rece, abstract şi 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 şi Maxențiu, în *Concert,* Lenora misterios suferindă din *Fecioarele despletite,* are, pentru scurt timp, privilegiul reînnodării legăturii cu sensibilitatea ei profundă şi autentică. Maxențiu descoperă în tuberculoză prilejul unui răsfăț al acestei sensibilități pe care nu-l cunoscuse înainte. Nu e vorba doar de egoismul bolnavului: ci şi de o izolare prin boală, de lume, de reînnodarea unui dialog cu sine, de o revelare a propriei interiorități. Pe măsură ce înaintăm în cronica familiei, această interioritate tinde să dispară. Doar bolnavii o mai păstrează. Ei sunt excepțiile care confirmă regula. In *Rădăcini,* se va adăuga galeriei maladivilor un personaj memorabil: Aneta Pascu. Mitomania ei blândă şi sfâşietoare face din nefericita fată o stranie planetă bogată şi divers populată de fantasme. 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 şi aiurită de-Ofelie. în *Drumul ascuns* însă boala Lenorei are un caracter mai puțin poetic. Şi e de notat un lucru: bolnava apare ca un corp cu desăvârşire 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, inşi 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. Şi trebuie să dispară. Lenora va fi extirpată, ca o tumoră, din acest univers steril şi impecabil. Din cauza acestei perspective, Lenora n-are măcar privilegiul lui Maxențiu ori al Anetei: de a se complace în suferință ca într-o protectoare gogoaşă. Nici o clipă autoarea nu ne dezvăluie boala din unghiul bolnavei. în acest punct al evoluției, a devenit limpede că orice interioritate a încetat şi că domnia aparențelor este desăvârşită.
Reflexul acestei goale' exteriorități şi al acestui convenționalism extern îl constituie, în plan narativ, revenirea analizei clasice omnisciente.
339
Atât reflectorul unic din *Fecioarele,* cât şi multiplicitatea de voci din *Concert* indicau existența unui conținut sufletesc pe care "formele" îl constrâng, dar nu-l anihilează complet. Individualitatea era acolo destul de puternică şi-şi pretindea drepturile. Controlul, eficient, dar sumar, de către naratorul omniscient al perspectivelor în *Concert* nu poate asurzi vocile interiorității, deşi le ordonează sau le sistematizează. Am văzut ca acolo conflictul dintre individualitate, interioritate, suflet, pe de-o parte, şi supraindividualitate, normă socială, convenție, pe de alta, se traducea prin conflictul dintre naratorul exterior, omniscient şi vocile libere ale personajelor în acțiune. Lumea lui Lică, a Adei şi chiar a Elenei Drăgă-nescu, în care convenția de clasă nu acoperă încă destul de bine pornirile sufleteşti 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 conştiinței. Dar, atunci când orice interioritate dispare ca în cazul Cocăi-Aimee, sau când ea rămâne un strat al conştiinței superficial şi exiguu, ca în cazul lui Walter (când Aimee găseşte cuvântul miraculos, *donatoarea,* "prin stepa sufletească" a doctorului "circulase o înviorare": "Invazia senzației în armătura ideilor era ca o ciocnire, ca un circuit. Aimee reuşise, prin neprevăzutul acelei scene, să-i dea o comoție din cele mari. Treptat îşi 'reluase liniştea, mulțumit că o recâştigă, mulțumit că o

pierduse. Repeta cuvântul *donatoarea* în minte, cu emfază") - atunci vocile înseşi ale interiorității amuțesc. Intuiția Hortensiei Papadat-Bengescu este extraordinară. La *Drumul ascuns,* înecarea acelui suflet interior viu, animat, confuz, în apa rece ca gheața a convenției de castă, atrage dispariția reflectorilor şi a multiplicității de voci. Cine vorbeşte în scena cu tabloul Salemei? Hotărât, un narator omniscient. El adopta o distanță apreciabilă, care-i permite să vadă limpede, în linii mari, personajele şi comportările lor, pe care mai curând le rezumă decât le desfăşoară.

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 conştiință: iar aceste stări țin, cum am văzut, în *Drumul ascuns,* mai mult de stratul exterior prin care eul se raportează la

lumea imediată (convenții şi convenience, 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 şi Lică la Maxențid sunt mai bogate în evenimente sufleteşti decât toată existența Cocăi şi a lui Walter în *Drumul ascuns.* O "acțiune" minimă: o adaptare a organismului social la mediul social. Analiza constă în a distribui nişte 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 înlocuieşte peste tot *perfectul simplu.* Ultimul e timpul curent al acțiunii. *Mai mult ca perfectul* în schimb raportează "acțiunea" la un trecut nedefinit şi e un fel de vestibul gramatical al intrigii. Coca, în fața tabloului Salemei, *întrebase* de numele pictorului, Walter îngăimase un răspuns etc. Aşteptăm declanşarea 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 reapariția analizei din unghiul naratorului exterior. Mai mult ca perfectul se referă la un trecut consumat şi care nu mai poate fi schimbat decât prin schimbarea perspectivei; nici o împrejurare nouă nu mai apare; se înmulțesc doar conjecturile. înaintarea însăşi 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 desfăşurarea dramatizată a unor fapte de conştiință, 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 romanesc poate fi resuscitat prin analiză. Aici e de aflat singurul element

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 şi 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 şi oase şi-l umple de cea mai umană viață, de cele mai obişnuite puteri şi slăbiciuni (sau, cel puțin, ştie să-i conserve relativitatea perspectivei chiar şi 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 reuşeşte marea performanță de a nu le îngădui personajelor să iasă vreodată din cercul strâmt în care le-a fost hărăzit să trăiască, dar în care lui însuşi, asemeni lui Hyperion din poezia eminesciană, îi este interzis să pună piciorul.

FALS TRA TA T PENTR U UZUL ROMANCIERIL OR

"Peste câteva zile am întâlnit-o în fața chioşcului de ziare de la Independența. Ceruse o revistă de mode şi tocmai o plătea, când a dat cu ochii de mine şi a înțeles că o aşteptam, oprit mai sus, la câțiva paşi. A avut o clipă de plăcere, nu de bucurie. Şi-a mişcat, cu o satisfacție vulgară, buza de jos, ca şi

când ar fi spus, câştigând prinsoarea «A, domnule, în sfârşit!» Altfel întrevederea a fost frumoasă, cu lunecuşuri de ironie voit banală şi superficială, ca să pară tandră şi indiferentă: «Speram că ai să te faci mai urâtă, departe de mine.» «A... da... am avut eu azi-dimineaţă o presimţire bună.» «Ţi-ai oxigenat părul? Sau nti e din pricina soarelui». «După cât ştiu, nu. Se vede că e tot soarele». «A reapărut şi el numai din cauza dumitale». «Ce vrei, când întâlnim încăpăţânaţi care vor să reziste, căutăm şi noi complici». Dar, spre mirarea mea, tot ea vrea să ştie: «Ai mai sedus pe cineva?», şi îi tremura vocea de parcă era o actriţă la întâiul pas pe scenă... «Vreau să iau o trăsură». Era ora 12 şi jumătate poate. Mătuşa ei sta pe strada Olari. Am pornit-o alături pe jos; în dreptul Universităţii, la staţia de trăsuri, am fost bucuros că nu mai era nici una. Mi-a spus că are de gând să se înscrie din nou pentru licenţă la Universitate, că a fost plecată la Vaslui, la bunica ei, trei săptămâni. Prin faţa 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 puţin vie?» «Vai, mi-ai uitat rochiile?» Şi sufletele noastre pluteau deasupra cuvintelor, în ezitări, fâlfâiri, fixări şi iar mici zboruri, ca un roi de fluturi deasupra unei plante, care ar fi încet transportată pe

drum. La Rosetti, despărţirea era inevitabilă. Era staţie mare de trăsuri şi automobile. S-a oprit pe trotuar... şi în mine totul s-a oprit... dar a lăsat, fără s-o vadă, o trăsură, a strigat prea încet alta şi pe urmă a întors capul să-mi spuie ceva. Am ajuns, poate pe la două, în faţa casei mătuşii 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 paşi ne-am întors, şi pe urmă iar, până la ceasul trei şi ceva. Poate că nici unul, pentru nimic în lume, nu ar fi cerut însă celuilalt să mai rămâie. Eram aşa de grăbiţi şi ne vedeam în treacăt numai.
- Ah, de tine nu se îndură cineva să se despartă, şi 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 ocărască mătuşă-mea. Dar puţin îmi pasă. îşi trecea limba peste buzele arse parcă, şi surâdea cu ochii albaştri, 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 caii obosiţi ai trăsurilor, storurile trase pentru siestă la mai toate casele, dar era în mine o tristeţe uşoară şi plăcută. Simţeam că femeia aceasta era a mea în exemplar unic, aşa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlnisem de la începutul lumii, peste toate devenirile, amândoi şi aveam să pierim la fel amândoi.
Eram ca într-o zi imensă şi întâmplările acestea mici, amănunţite până în fracţii de impresie, erau printre cele mai importante în viaţa mea. Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama, iar şi iar, că tot ce povestesc nu are importanţă decât pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite. Pentru mine însă, care trăiesc decât o singură dată în desfăşurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei, decât şirurile de dinastii egiptene, decât ciocnirile de aştri în necuprins, căci singura existenţă reală e aceea a conştiinţei. Şi, în organizarea şi ierarhia conştiinţei mele, femeia mea era mai vie şi mai reală decât stelele distrugător de uriaşe, ale căror nume nu-l ştiu."
Iată două pagini din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* romanul din 1930 al lui Camil Petrescu şi anume din al patrulea capitol al primei părţi, intitulat *Asta-i rochia albastră.* Cititorul atent îşi va fi dat seama că titlul capitolului reproduce, nu fără intenţie,

una din întrebările (voit anodine, ca întreaga discuţie) puse de bărbat femeii pe care a întâlnit-o întâmplător pe stradă, într-o după-amiază de vară bucureşteană de pe la începutul acestui secol; după cum, va fi recunoscut în cei doi, pe Ştefan Gheorghidiu şi pe soţia lui, Ela. Toată lumea a citit romanul. Dacă reamintesc unele lucruri, este pentru a face din nou vie atmosfera episodului. Ştefan şi Ela se întâlnesc ca doi străini, deşi sunt.căsătoriţi. Căsătorie din dragoste, pe când erau amândoi studenţi şi săraci, schimbată la faţă de o moştenire neaşteptată. Dar viaţa cea nouă, într-un mediu de oameni destul de bogaţi ca să nu aibă altă grijă decât alegerea distracţiilor, a adus cu sine neînţelegere, încordare, certuri. S-au despărţit, în urma unor scene în care cochetăria femeii şi gelozia bărbatului au părut a deveni incompatibile. întâlnirea şi plimbarea descrise în paginile de mai sus au loc în aceste condiţii. Şi, s-ar zice, ele revelă lui Ştefan Gheorghidiu (care ne spune aceste lucruri) faptul, oarecum surprinzător chiar şi pentru el însuşi, că a continuat să-şi iubească în tot acest răstimp soţia şi că sufletul lui nu va fi niciodată capabil să se deschidă pentru o altă femeie. Tânărul are, altfel zicând, conştiinţa Uneia din acele iubiri-pasiuni care unesc pe vecie două fiinţe şi 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 şi *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? Aş fi înclinat să afirm că, cel puțin la aceia de care m-am ocupat în primul volum al eseului meu, procedeul obişnuit, 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 şi 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 o-bişnuite şi 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 şi de dorința fiecăruia de a nu îngădui celuilalt să-i citească în inimă, amândouă perfect explicabile în circumstanțele date, observăm că tensiunea se menține

coborâtă şi 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 tristețe "uşoară şi plăcută" stăpâneşte pe narator, când, rămas singur, străbate în sens invers străzile, cu trăsurile şi caii ce picotesc în canicula estivală, cu storurile de la ferestrele lăsate ca nişte pleoape grele peste siesta oamenilor. Şi, deodată, din aceste întâmplări şi simțăminte mijlocii, ațipite sau mascate, țâşneşte revelația: "simțeam că femeia aceasta era a mea, în exemplar unic, aşa 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 acelaşi lucru l-am putea spune despre spânzurarea cehului Svoboda, la începutul romanului lui Rebreanu, sau despre numirea lui Bologa în Curtea Marțială, la sfârşitul lui: acolo semnificația evenimentelor este evidentă. In romanul lui Camil Petrescu, evenimentele par scuturate de semnificație şi, astfel, egalizate. O anumită estetică a romanului camilpetres-cian poate fi schițată de pe acum şi ea ar avea în vedere, la acest nivel primar al analizei, doua 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 uşurința demonstrației.

Să revenim la comparația dintre romanul lui Li viu Rebreanu şi acela al lui Camil Petrescu. întors la popotă, după ce asistase la execuția cehului, Bologa nimereşte peste o discuție aprinsă între ofițeri. Tema ei este una cu care umanismul european se confruntă de secole şi 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 şi fraze creează atmosfera specifică a romanului lui Rebreanu, iar tradiția lor urcă departe în ideologia literară (şi nu numai) a secolului al XlX-lea. Pentru cititorul care l-a însoțit pe Bologa în fața spânzurătorii şi i-a descoperit, apoi, îndoiala strecurată în suflet, discuția dintre ofițeri e aproape premonitorie: destinul eroului se află întreg în ea. O discuție la popotă ne întâmpină şi în primele pagini ale romanului lui Camil Petrescu. Subiectul ei este oferit de un eveniment colportat de toate ziarele: un bărbat care şi-a ucis soția infidelă a fost achitat de tribunal.

Există o singură asemănare între cele două scene; ambele anticipează destinul eroului. Gheorghidiu este el însuşi un bărbat care se crede înşelat şi plănuieşte o răzbunare. Ca motiv compozițional, Camil Petrescu recurge, deci, ca şi Rebreanu, la unul anticipator. însă deosebirile se observă şi ele imediat. Subiectul conversației este, în *Ultima noapte,* un fapt divers. Evenimentul colportat şi-a diminuat considerabil statutul, a devenit mai "burghez". Pe de altă parte, a scăzut nivelul conversației înseşi. Nu se mai rostesc fraze mari, ca aceea a lui Gross, ci fraze vag penibile, care par aproape o parodie a adevărurilor universale atât de scumpe vorbitorilor din romanul vechi ("Domnule, nevasta trebuie să fie nevastă şi casa, casă", hotărăşte căpitanul Dimiu). Să notăm şi că nu numai ideile sunt meschine, dar uneori şi 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 şi limbajul. Gheorghidiu, în schimb, la fel de neatent o vreme la discuție, e preocupat să smulgă de la comandantul său o permisie şi 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 aceeaşi epocă) ci de o estetică.
Această) estetică este foarte clară naratorului însuşi din romanul lui Camil Petrescu. Părăsind, întovărăşit de un prieten, popota, Gheorghidiu aruncă vorbe dispreţuitoare la adresa conversaţiei dintre ofiţeri: "Platitudini, poncife din cărţi şi formule curente..." Caracterizarea nu trebuie interpretată doar ca o critică a pretenţiilor de intelectualitate ale ofiţerilor, dar şi ca o constatare iritată a unui mod *neautentic* de a vorbi. Neautentic, adică inspirat din cărţi sau utilizând formule prefabricate. Câteva reflecţii similare făcute înainte de Gheorghidiu sunt şi mai lămuritoare. Ascultând sporovăială ofiţerilor, el se gândeşte că "nu numai în saloane, în tren, la restaurant, se discută aşa", ci şi în literatură şi teatru. Şi adaug'ă: "Cum teatrul, mai cu seamă prin dialogul lui, care trebuia să dea «iluzia vieţii» (presărat doar cu vorbe de spirit ici-colo), se obligase să dea deci imaginea exactă a publicului şi a convorbirilor lui, publicul, la rândul său, împrumuta din scenă fraze şi formule gata şi astfel, în baza unui principiu pe care, prin analogie, l-aş putea numi al mentalităţilor comunicante, se stabilise o adevărată nivelare între autori şi spectatori". Publicul vorbeşte ca la teatru

sau ca în romane: ceea ce înseamnă că la teatru sau în romane se vor-beşte altfel decât în viaţă. Romanul lui Rebreanu specula tocmai a-ceastă diferenţă: înălţa viaţa pe o scenă de teatru, pe care eroii discutau, fireşte, numai lucruri importante. S-ar putea scrie foarte bine o istorie a romanului modern, paralelă cu aceea a democratizării câmpului de investigaţie socială şi psihologică, pe care o sugerează Auer-bach în capitolul despre naturalişti din *Mimesis,* şi anume istoria preocupărilor oamenilor, în funcţie de momentul în care ele răzbat în conversaţiile dintre personaje. S-ar constata astfel că există o "stare a patra" a subiectelor de conversaţie, care câştigă drept de cetate în roman abia în secolul al XX-lea. Camil Petrescu este probabil cel dintâi la noi care a simţit nevoia să coboare, în romanele sale, viaţa de pe scenă în stradă: atât în sensul introducerii în limbajul eroilor a banalităţilor cotidiene, cât şi în acela al renunţării la emfaza care marca totdeauna, în romanul doric, vorbirea şi gesturile personajelor. El de-teatralizează romanul. La origine, conceptul de autenticitate folosit de Camil Petrescu trebuie interpretat şi 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 şi al limbajului eroilor de roman. Răpindu-li-se aura, impusă în cea mai mare măsură de tradiţia romanului, o mulţime de evenimente, între care războiul, devin foarte obişnuite.
Părerea despre război (şi 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 emoţie în lumea prozatorilor de război* şi reluat în *Teze şi antiteze,* recenzând o carte a unui istoric canadian, care afirmase, pe bază de documente, că luptele la baionetă şi munţii de cadavre n-au existat decât în imaginaţia romancierilor, Camil Petrescu se felicita de a fi ajuns prin experienţă proprie de combatant la concluzii similare. Mai mult: de a le fi dat formă romanescă 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 şi neglijabile ale războiului: frigul, durerile de stomac, întâmplările comice şi absurde. Locaşul 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-

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 şi se divide în detalii fără anvergură, în încăierări neînsemnate, cadavre anonime şi gesturi fără înţeles. De pe scena Istoriei, războiul se mută pe aceea a conştiinţei individului. Camil Petrescu nu polemizează aici doar cu romanul de război, ci cu romanul tradiţional în întregul lui; cu perspectiva naratorului de acolo asupra războiului şi asupra lumii. Şi el preferă, evident, acelui narator omniscient, care se comportă ca generalul Kutuzov în *Război şi pace,* hotărând soarta întregii bătălii pe o hartă, un narator care să-i semene lui Fabrice del Dongo, la Watterloo, în *Mănăstirea din Parma,* pierdut printre picioarele cailor şi fustele vivandierelor, biet soldat anonim înghiţit de forfota unei lupte despre care ştie prea puţin.
Această impresie de, cum spuneam, "înjosire" pe care ne-o lasă întâmplările şi conversaţiile se datorează opticii în care sunt privite. Am amintit deja faptul că ceea ce se schimbă, în definitiv, este concepţia despre importanţa evenimentului romanesc: în locul ierarhiei bazată pe semnificaţie, din romanul doric, asistăm în acela ionic al lui Camil Petrescu la încercarea de a situa toate evenimentele exterioare pe acelaşi plan. Singurele care contează sunt evenimentele din conştiinţă. 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 şi 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 şi determină traume ale conştiinței; impactul îl constituie totdeauna o revelație, care atrage modificarea felului de a fi al eroului sau a concepției lui despre lume; în sfârşit, biografia însăşi 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 şi ierarhia evenimentelor epice este totdeauna în funcție de capacitatea lor de a determina reacții profunde de conştiință (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, greşit considerat de obicei ca o re-

flectare fidelă şi 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 şi concretă. Vorbind de autenticitate, Camil Petrescu a avut în vedere nu numai deteatralizarea romanului, scoborârea personajelor în stradă, dar şi combaterea acestui abuz de semnificație. Să reamintim episodul din *Ultima noapte* de la care am pornit. Trei sferturi din gesturile şi replicile protagoniştilor sunt fără încărcătură semnificativă. în ochii cititorului de romane clasice, nu se poate ceva mai plictisitor decât această plimbare a celor doi, cu ezitările lor de a se despărți sau de a se angaja decisiv, printre trăsuri şi automobile şi clădiri indiferente, care puteau fi altele, şi care nu joaca 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 nenecesare, 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 şi efectelor, are în cele din urmă o consecință considerabilă: imposibilitatea motivației globale a acțiunii şi psihologiei.

Naratorul din *Ultima noapte* mărturiseşte: "De altminteri, toată suferința asta monstruoasă îmi venea din nimic Mici incidente care se hipertrofiau, luau proporții de catastrofe. Bineînțeles că marile «scene» clasice ieşeau din câmpul sensibilității mele, ca marginile unui desen privit cu o lupă prea măritoare..." Comparația 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 îşi 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

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 câştigă prin pătrunderea lui nu autorul care prezintă în carte cazuri şi caractere groase, cam unanim cunoscute, ci anumite nuanțe considerate aproape secrete, care sunt însă cu atât mai revelatoare, căci garantează ele singure şi pentru adevărurile generale de suprafață". Motivațiile, s-ar zice, devin mai discrete. în fond îşi schimbă natura. Putem proceda printr-o analogie. în romanul doric, cauzalitatea explicită funcționa, ca şi în fizica tradițională, la nivelul marilor structuri, al acelor "cazuri şi caractere groase", cum le numeşte personajul din *Patul lui Pwcust.* Decupajul faptelor permitea jocului de cauze şi efecte să fie vizibil cu ochiul liber. Democratizarea evenimentelor, în romanul ionic, face cu neputință vechiul determinism. îl înlocuieşte de fapt cu acela de tip statistic şi probabilistic din mecanica cuantică. între "cauze" şi "efecte" distanța creşte, mediată şi distorsionată de factori incalculabili, de acea masă de evenimente de semnificație zero care le înglobează pe celelalte şi tinde să le egalizeze. Multe "goluri" din *Patul lui Procust,* care dau naştere celor două enigme, a lui Ladima şi a lui Fred, sunt o consecință imediată a acestei perspective, care, în plus, nu mai permite vizionarea întregului tablou ci numai a

părţilor lui luate separat. La originea schimbării trebuie să aşezăm imanenţa naratorului. Naratorul transcendent vedea lucrurile în mare, adică tot desenul: şi totdeauna întregul este acela care explică părţile. 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 viaţa oamenilor, aşa cum le apare lor înşişi, adică incomprehensibilă şi uneori absurdă, cu firele şi cu nodurile de pe dosul unei scoarţe cu model: "Acestea sunt firele şi nodurile vieţii omeneşti. Modelul nu se vede". Am putea spune că, ' într-o privinţă, romanul doric şi romanul ionic se află în acelaşi raport ca faţa şi dosul covoraşului ţesut: unul îngăduie să fie citit în orice clipă şi în chip limpede, modelul, celălalt oferă doar imaginea confuză a firelor şi nodurilor.
Trebuie să fac o precizare, întârziată din raţiuni de economie a acestui eseu, la discuţiaâgsnre strădania lui Camil Petrescu de a nu
351

mai recurge la ierarhia de semnificaţie 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 contradicţie a acestui roman (la care voi avea ocazia să revin): între o poetică antidramatică, în sensul renunţării la "scenă" şi la "caracter", elemente fundamentale în doric, şi păstrarea (ori chiar dezvoltarea) unor procedee" specifice teatrului. Mai mult: o structură melodramatică e uşor de identificat în ambele romane, ca şi în piese,, datorită prezenţei încă a unor raporturi, în planul faptelor şi, mai ales, a modificărilor bruşte 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 sa 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 (şi poate ani) de manevre calculate şi dibuiri de tot soiul". Când naratorul mărturiseşte în finalul *Ultimei nopţi:* "I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preţ la cărţi... 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 împrumuta din arsenalul melodramei. In aceeaşi ordine de idei, este de neînţeles de ce, aproape în unanimitate, critica anilor '30 s-a încăpăţânat să considere cele două mari părţi ale *Ultimei nopţi* drept romane de sine stătătoare: căci în definitiv, cel mai clasic lucru din acest roman (alături, poate, doar de primirea moştenirii şi 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 belşugul de vederi şi de senzaţii din afară, că nu mai am timp să-mi simt sufletul". Astfel de fraze de ruptură dovedesc menţinerea unor nuclee dramatice (şi melodramatice).
Dar să ne aruncăm o privire, din acest unghi, asupra structurii generale a romanului. O altă împărţire a capitolelor decât aceea de părţi, a autorului, ne este sugerată de raportarea lor la momentul narării:
352
capitolele unu şi şase din prima parte, precum şi toate cele şapte capitole ale părţii 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 îşi va aminti, desigur, că acţiunea romanului începe într-o seară din vara anului 1916 în care Ştefan Gheorghidiu, concentrat de câteva luni, se află "la Piatra Craiului, în munte" cu regimentul de care aparţine. Momentul debutului relatării, la rândul lui, este foarte apropiat (fără să-l putem totuşi preciza!) de această întâie seară de august iar povestirea nu îşi întinde deocamdată tentaculele mai departe de lunile de concentrare. Dacă am voi să restabilim cronologia perfectă a întâmplărilor, ar trebui să începem, probabil, cu conversaţia de la popotă. în capitolul doi naraţiunea se referă la un trecut ceva mai vechi, recapitulând - în scopul unei mai bune explicări a stării de spirit a lui Gheorghidiu în seara discuţiei dintre ofiţeri -întâmplări petrecute în cei doi ani şi jumătate care au precedat concentrarea. Aflăm, astfel, în ce împrejurări eroul s-a căsătorit, pătrundem în viaţa noii familii şi în problemele norocoasei moşteniri. Naratorul trece în revistă cu această ocazie nu numai

evenimentele familiale, dar şi o serie de personaje indirect legate de ele. Retrospectiva se întinde pe patru capitole şi 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 «negreşit» la Câmpulung, pentru sâmbătă, sau cel mai târziu duminică." Această frază închide paranteza epică din capitolele doi-cinci şi 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 şi 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 sufleteşti 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" şi "întâia noapte de război", pe atât de dezinteresată s-a arătat critica de consecințele (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. Şi unele şi altele au fost discutate cu acelaşi criteriu. Abia dacă s-a remarcat că maniera este mai obiectivă, în sensul doric, în retrospectivă decât în rest, unde predomină analiza. Singurele personaje înfățişate 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, Şerban Cioculescu. Modalitatea este aici schematică şi rezumativă. Este evident că, vorbind de "creație de tipuri", în accepția realismului doric, Camil Petrescu nu poate concura pe Rebreanu. El nu-şi "vede" personajele ci le şarjează. Nae Gheorghidiu, ca să dau doar un exemplu, politician abil, viclean şi josnic, nu poate fi atât de necultivat încât să nu fi auzit de Kant. Obiecția ridicată pe vremuri de G. Călinescu este perfect justa. Dar ea trebuie extinsă şi la alte personaje din aceste capitole. Criticii, cu puține excepții (a lui Perpessicius fiind cea mai însemnată) au resimțit insuficiența creației obiective şi au semnalat caricarea involuntară a tipurilor şi a limbajului, indicând originalitatea lui Camil Petrescu în paginile de introspecție şi 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 şi punctul lui de vedere mi se pare important, cu atât mai mult cu cât argumentele apropierii şi deosebirii de Proust sunt pentru prima oară sistematizate. într-un studiu din *Semne şi repere* intitulat *în jurul romanelor lui Camil Petrescu,* autorul defineşte, mai întâi, cu precizie, reformaproustiană a romanului ca o 'punere în alți termeni a raporturilor dintre autor şi 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 dirijata spre obiect, spre lumea povestirii". în opoziție cu metoda predecesorilor romancierul francez îşi va îndrepta atenția exclusiv asupra eului său propriu: "Lumea exterioară ca atare este ignorată pur şi 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* (întrebuințăm acest termen în sensul lui cel mai larg, acela de individualitate psihologică pur şi simplu: Manon Lescaut sau Julien Sorel fiind *cazuri,* ca şi Grandet sau Raskolnikov), ci implicate ale conştiinței cunoscătoare." într-un limbaj nu destul de tehnic, aceasta este chiar deosebirea principală dintre romanul doric şi cel ionic, la care n-aş avea de corectat decât confundarea *naratorului* cu *autorul.* "Consecința acestui mod de a concepe «desfăşurarea» 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 însăşi 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 împărtăşesc întru totul definiția romanului proustian pe care o propune Alexandru George. El consideră însă - şi aici părerile noastre se despart - că romanul camilpetrescian nu este de acelaşi tip. Motivul? "... Toată literatura lui Camil Petrescu este cea a unui dramaturg dublat de un poet... Şi nu credem că există vreo structură mai antiproustiană decât aceea dramatică." Criticul adaugă că acțiunea din *Ultima noapte:* "este strânsă cu economie şi «etapele» romanului sunt tot atâtea momente

dramatice caracteristice şi violente". Ne găsim într-un punct al demonstraţiei 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 şi piperul oricărei teorii) şi anume acela al urmărilor moştenirii. "Căci, după moştenire, afirmă criticul, viaţa celor doi tineri se schimbă. Din nefericire, Gheorghidiu observă modificări profunde în sufletul şi atitudinea soţiei. Ea aspiră acum la lux şi la stilul vieţii mondene. Deplasarea în mediu aduce cu sine, schimbarea opticii. în această situaţie, soţul decade din rolul de zeu, căci în locul atitudinii admirative, soţia sa adoptă judecata rece, critică. Nu se poate spune că nu-l iubeşte, deoarece încearcă să-l schimbe după modele de prestigiu pe care i le oferă noua existenţă. Gheorghidiu acuză cu multă acuitate psihologică şi amărăciune modi-
355
ficarea poziţiei." Rezumată, ideea criticului este aceea că noua viaţa schimbă pe Ela (din atentă şi iubitoare, în indiferentă şi cochetă) şi da naştere geloziei lui Ştefan. Nu putem nega că Alexandra George identifică corect *faptele:* dar el nu ia în considerare câtuşi de puţin *perspectiva* în care ele ne ajung la cunoştinţă. Iar aceasta este una profund subiectivă (şi aş zice, cu oarecare maliţie, *interesată).* E destul sa recitim frazele cu care se deschide capitolul analizat: "Eram însurat de doi ani şi jumătate cu o colegă de la Universitate şi bănuiam că mă înşeală. Din cauza asta, nici nu puteam să-mi dau examenele la vreme. îmi petreceam timpul spionându-i prieteniile, urmărind-o, făcând probleme insolubile din interpretarea unui gest, din nuanţa unei rochii şi din informarea lăturalnică despre cine ştie ce vizită la vreuna din mă-tuşile ei. Era o suferinţă de neînchipuit, care se hrănea din propria ei substanţă". Naratorul nu ne spune (şi n-o va face nici mai târziu) nimic altceva în afara bănuielilor lui. El e, deci, îndeajuns de lucid ca să nu aibă pretenţia că deţine adevărul. Tot ce aflăm despre Ela şi despre relaţiile dintre soţi provine din această sursă care e departe de a putea fi considerată infailibilă sau, măcar, obiectivă. Gheorghidiu recunoaşte din capul locul că are bănuiala infidelităţii Elei şi că ea îl aruncă pradă unor cumplite îndoieli. E, pe de altă parte, conştient că îşi agravează singur suferinţa, prin interpretarea tendenţioasă sau chiar prin exagerarea celor mai mărunte fapte. Gheorghidiu însuşi se recomandă, într-un fel, pe sine ca narator necreditabil al întâmplărilor. Modul cum Alexandra George povesteşte capitolul suprimă fără urme această perspectivă şi ne lasă impresia că sunt la mijloc *fapte* precise, şi nu simple conjecturi ale unui gelos, ca de pildă schimbarea femeii, principala cauză a turmentării sufleteşti a bărbatului. Dar oare chiar aceasta să fie ordinea reală a evenimentelor? Şi dacă, tocmai din contra, bănuiala, iscată din nimic, ca în toate sufletele sofisticate şi masochiste cum este al lui Gheorghidiu (nu spune el însuşi că suferinţa i se hrănea din propria substanţă?), este aceea care determină părerea nouă pe care şi-o ţface despre Ela? Cu alte cuvinte, nu cumva femeia se schimbă *doar în ochii* gelosului ei soţ? Obiecţia că el nu e de la început bănuitor nu stă în picioare: ceva se schimbă realmente în viaţa tânărului cuplu, şi anume, felul său de viaţă, şi anturajul, ceea ce aduce în jurul Elei prezenţe masculine mult mai apte, în ideea lui Ştefan, de a o cuceri; aşa încât gelozia poate fi foarte bine rezultatul competiţiei mai vii acum
356
decât înainte. Situaţi exclusiv înlăuntrul perspectivei lui Gheorghidiu, noi nu vom şti niciodată cu certitudine dacă Ela şi-a modificat cu adevărat sentimentele faţă de soţul ei, înşelându-l cu G. şi cu alţii, sau dacă nu e vorba decât de închipuirile lui de bărbat mefient şi orgolios. Ceea ce se modifică în chip indubitabil este însă atitudinea naratoru' lui, a lui Gheorghidiu, asupra eroinei, chiar dacă, asemeni tuturor povestitorilor din lume, şi el urmăreşte din când în când să creeze în cititor iluzia că se află în posesia celor mai indiscutabile fapte şi interpretări. Propria mărturisire, pe care am citat-o, e oarecum lămuritoare în această privinţă. însă Gheorghidiu e, funciar, un mare naiv, lucra de care ne convingem cu uşurinţă. El se arată la început foarte entuziasmat de frumuseţea şi inteligenţa Elei, fericit de admiraţia pe care ea o stârneşte tuturor, pentru ca, după căsătorie, să descopere că soţia lui e o prostuţă cochetă, interesată mai mult de escapade automobilistice cu prieteni decât de filosofie în patul conjugal. Ceea ce Gheorghidiu descoperă atât de târziu, cititorul bănuieşte din prima clipă. Nu Ela se schimbă (poate doar superficial, dându-şi arama pe faţă, cum se spune, abia după căsătorie), ci felul în care o vede Ştefan. în acest caz, putem afirma că singurele evenimente veritabile nu sunt acelea "obiective", ci acelea din conştiinţa lui Gheorghidiu. Numai pe acestea le putem povesti fără riscul de a greşi. Noi n-o cunoaştem în fond pe Ela decât prin intermediul lui Ştefan şi, înainte de a încerca să ne facem o idee corectă despre ea, trebuie să reuşim să-l înţelegem şi pe el. Şi cum ni se

prezintă Ştefan? Ca un spirit speculativ şi oarecum lipsit de simţul realităţii, care are despre femei păreri disproporţionate, fie de adulaţie, fie de dispreţ fundamental egoist, centrând sentimentele pe ego-ul propriu, bănuitor din vanitate cel puţin la fel de mult ca din iubire, mai degrabă senzual decât sentimental ş.a.m.d. Aceste trăsături le-am putea la nevoie ilustra: dovada că ele nu sunt invenţia criticului ne-o oferă "naraţiunea" însăşi a lui Gheorghidiu, adică *cuvântul* lui, din care le-am şi dedus. Despre Ela, tot ce ştim, e însă indirect: mediat de viziunea lui Ştefan asupra ei. Şi dacă ne putem hazarda să o considerăm mai curând soţia superficială, pe care Gheorghidiu o urmăreşte cu neîncrederea lui, decât fata spirituală de care el se îndrăgosteşte, nu avem suficiente elemente ca să ne pronunţăm asupra fidelităţii ei. Ar fi să întrecem pe Ştefan însuşi îr mefienţă şi să fim siguri că verificarea

ultimă, - pe care locotenentul, rechemat de urgenţă 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? Relaţia dintre Ela şi Ştefan s-a dovedit mai mult o suită de conjecturi ale celui din urmă decât o situaţie "reală"; scena însăşi a acţiunii nu este una obiectivă, ci una formată din conştiinţa naratorului. Aceşti factori ne permit să caracterizăm mai exact natura prozei din *Ultima noapte.*

Să ne reîntoarcem la pasajul din *Asta-i rochia albastră* şi să ne amintim ceea ce am observat mai demult şi anume că faptele sunt, luate în sine, banale şi chiar derizorii. Ceea ce contează e atmosfera sufletească de care se înconjoară. Dar oare această atmosferă nu se datorează tocmai privirii subiective a naratorului? Ştefan şi Ela se găsesc din nou faţă în faţă după câtva timp de despărţire. El îi cercetează avid cele mai mici gesturi, cum ar fi acela de a-şi muşca buza inferioară, şi le interpretează: "satisfacţie vulgară" a cuiva care ar fi câştigat o prinsoare. Optativul verbelor în acest pasaj indică ipoteza. Certitudinea lipseşte, dată fiind perspectiva exclusiv interioară a naratorului Din toate frazele schimbate (să nu uităm că întâlnirea nu e prezentă, ci reconstituită), naratorul a reţinut câteva, ca şi cum ar dori să exemplifice situaţia, nu s-o desfăşoare realist până la capăt. Pagina analitică e intactă aici: conjectură, interpretare, orientare a faptelor în sensul dorit de narator, selecţie subiectivă etc. Deşi capitolul aparţine retrospectivei şi e deci menită să recompună trecutul, autorul procedează (cel puţin în acest pasaj) ca şi atunci când relatează întâmplări apropiate: pune accent pe comentariul faptelor mai mult decât pe comunicarea lor, deşi are grijă să menţină un anumit echilibru. Atmosfera se încheagă dintr-un *du-te-vino* subtil între ceea ce memoria naratorului a reţinut şi ceea ce e obligată să inventeze în completare, între real şi impresie, adevărat şi presupus, sigur şi incert. Esenţialul nu mai constă, ca în romanul doric, în conturul net, definitiv, al obiectelor şi evenimentelor, în precizia fotografică şi în materialitatea vieţii (evocate, înscenate etc), ci în această lunecare a lor, ca a peştilor prin semiopa-citatea unui acvariu, în această vagă irealitate, în transfigurarea realităţii prin impresiile ce se degajă din ea şi a căror căldură secretă sau culoare discretă sunt singurele care nu se împrăştie cu timpul, după ce obiectul care Je-a dat naştere a pierit, asemeni unui parfum care conti-

nuă să ne evoce un corp de mult uitat. Camil Petrescu anticipează astfel pe Anton Holban, la care tehnica impresionistă, rafinată, va deveni suverană. Ştefan şi Ela, mergând pe stradă, printre trăsuri şi automobile, printre propriile gesturi şi fraze, în după-amiaza de vară, par ei înşişi cuprinşi de atmosferă, decorporalizaţi, suflete rătăcitoare, imateriale, a căror întâlnire nu e din lumea aceasta: "şi sufletele noastre pluteau deasupra cuvintelor, în ezitări, fâlfâiri, fixări, şi 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 esenţial. în această privinţă, părerile criticii au fost mereu împărţite. Autorul *Tezelor şi antitezelor şi-a.* anunţat el însuşi cu oarecare ostentaţie aderarea la metoda lui Proust, pe care a proclamat-o drept unica modernă, sincronă cu cuceririle din domeniul ştiinţelor, al filosofici şi al psihologiei. Studiul lui despre *Noua structură şi 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 esenţialul.

Romanul *în căutarea timpului pierdut* ilustrează în ochii lui Camil Petrescu o reformare radicală şi necesară a genului. Vechea structură, pe care aceea proustianâ ar fi înlăturat-o, constă, după opinia scriitorului român, în primul rând-într-o dogmatizare a personajului, înţeles ca "tip" sau "caracter", a

cărui comportare e socotită "logică", derivând mecanic "dintr-o cauzalitate morală". In romanul tradiţional, notează autorul, "sufletul este el însuşi o unitate matematică etern identică ei însăşi, cum etern un triunghi echilateral este făcut din trei laturi şi trei unghiuri egale..." Acest suflet cartezian şi leibnizian nu este propriu vorbind psihologic, ci etic. în schimbarea acestei concepţii, ar trebui pornii cum a procedat Prou de la Bergson, mai întâi, care afirmase că, dacă există cunoaştere absolută, ea e de natură psihologică, instrumentul ei fiind intuiţia, dar şi de la Husserl, care precizase că se cuvine "să facem abstracţie de existenţa lumii exterioare, chiar de propriul nostru corp, să ne închipuim că nu există decât gândirea şi fluxul conştiinţei noastre". Şi ce va descoperi înăuntrul conştiinţei această privire fenomenologică? "O curgere de stări interioare, de

imagini, de reflexii, de îndoieli etc", răspunde Camil Petrescu. Pentru Bergson, realitatea e durata pură, clipă prezentă plină de toate clipele trecute. De aici ar decurge, pentru roman, "aşezarea *eului* în centrul existenţei, 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 soluţie: să nu descriu decât ceea ce vad, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic... Din mine însumi nu pot ieşi..." Aceste propoziţii sunt de un interes capital. O consecinţă imediată priveşte tefhporalitatea narativă: "Dacă existenţa e pură devenire, dacă e durata ireversibilă în curgerea ei, atunci e toată în prezent...", afirmă Camil Petrescu în spiritul cel mai bergso-nian cu putinţă, combătând, însă, deopotrivă cu romanul biografist al unui Dickens, unde eroul e luat în mod artificial de mic copil şi purtat pe drumurile vieţii până la bătrâneţe, şi romanul ce s-ar limita la un prezent pur fotografic al lui Joyce (în paranteză fie zis, Camil Petrescu nu citise *Ulysses* şi nu înţelegea corect maniera irlandezului). Recomandă, în schimb, soluţia lui Proust, în al cărui prezent se află cuprinse şi amintirile, dar nu toate, ci numai acelea involuntare, scoase la iveală cu ajutorul reprezentării unor imagini în memorie. Tmmului social omogen, care era timpuljojTjanuluiclasic, Camjl PetreŞcu.ii L Ţb aCelui "sGflet

ClVtîare se referă Bergson, şi 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 însuşi ceea ce autorul pretindea că ar fi noua structură. Aşezarea în centrul romanului a *eului* '"e prima măsură pe ca -e romancierul român o adoptă. Cum vom avea ocazia să constatăm şi în *Patul lui Procust,* persoana întâi este singura ce pare acceptabilă lui Camil [D]etrescu. (N-are nici un rost să lungim vorba, precizând că persoana întâi nu e monopolul romanului ionic şi că ea n-a fost inventată nici de Proust, nici de, cu atât mai puţin, emulul său român: paranteza aceasta îşi are rostul în măsura în care există tendinţa de a fi luate în discuţie, unul câte unul, elementele "noii structuri" şi de a se afirma, apej, că

ele nu sunt originale. în această capcană cade, într-un rând, şi un eseist inteligent ca Alexandru Paleologu, dar, trebuie să recunosc, ar putea ii o cădere intenţionată, în scopul de a ne plimba erudit prin întreaga proză la persoana întâi!) Unitatea jerspecti vei este consecinţa imediată a *eului* central. Până la cSrrm PetfescuTnîci un romancier român n-a părut să acorde o atenţie 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 (şi am remarcat de câteva ori în comentariile critice această confuzie) cu unkdtatea ei. La Proust perspectiva e şi unitară, şi unică (excepţiile strnt iarelae celebre ca şi regula). La Camil Petrescu, doar în primul roman sunt valabile ambele atribute, în celălalt, renunţându-se la unicitate. Unitatea însă rămâne, în sensul că relatarea e menţinută 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 deJftsernnarT -

Cu totul altfel stau lucruriMin planul temporalităţiLAici Camil Pe-trescu se dovedeşte prea puţm. oorişecvent metadsi-pitrastiene (deşi, 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 acţiunea în maniera vechiului realism nu e fără legătură cu incapacitatea scriitorului român de a topi cu adevărat trecutul în clipa de faţă. Temporalitatea proustiană ar putea fi identificată la Camil Petrescu

pe porţiuni mici, însă în ansamblul romanului rju funcţionează aproape deloc. Două lucruri disting, din acestpuncr de vedere, romanul camilpetrescîa1Ţ3eTimeluTsău declarat. întâi: caracterul cronoToîcOTd7tarretaJspcTiTCr din capitolele ddi-cinci şi, îrt TTrâiFWlF, RomanuriuiProust, sel şfîeTeîotal necronologic, trecutul ieşind la suprafaţă în momentele privilegiate ale conştiinţei, ca un gheizer ţâşnind brusc la picioarele călătorului; şi nu e niciodată reconstituit, ci trăit; evenimentele memorate se reunesc în constelaţii ce nu pot rîsuprapuse pe cronologia reală, îmi vine în minte o observaţie a lui Gide dintr-o scriere autobiografică *(Si le grain ne meurt):* "A reparcourir le passe, je suiş comme quel-qu'un dont le regard n'apprecierait pas bien Ies distances..." La fel (cu intenţie artistică, desigur) naratorul din Proust. în schimb, acela de Ja
361

V

. Camil Petrescu are vederea prea bună şi apreciază corect distanţele. A doua deosebire e mai subtilă. Bergson spunea că, timpul psihologic fiind de esenţă calitativă, noi nu retrăim de fapt nimic, ci trăim totul din nou. între evenimentul întâmplat şi acela relatat nu exista "din această cauză iderttitate. Am văzut deja că Gheorghidiu dă întâlnirii cu Ela un confur pe care nu-l avusese "în realitate": clipa prezentă, cu bogăţia ei de impresii pasagere (strada, trăsurile, casele oblonite, propriile simţiri şi aprehensiuni ale naratorului), aşează între întâmplarea reală şi imaginea ei din povestire un geam opac. Acesta e un element esenţial pentru tehnica proustiană folosită de Camil Petrescu, şi am combătut teza lui Alexandru George că *Ultima noapte* n-ar fi decât o suită de momente întâmplate, înşiruite ca nişte scene dramatice. Dar trebuie să admit acum că l-am combătut cu numai jumătate de gură pe autorul *Semnelor şi reperelor,* căci dreptatea era, cel puţin într-o privinţă, de partea lui. Mutând accentul de pe întâmplare pe reflexul ei în conştiinţa naratorului, Camil Petrescu mai mult sugera posibilitatea unui alt fel de a nara decât îl înlaptuia. Scenariul romanelor şale rămâne tot acela epic din romanul doric, dar, nemaiiîind expus într-o lumină la fel de puternică, atmosfera faptelor pare adeseori mai importantă decât faptele înseşi. La Proust tocmai acest scenariu s-a schimbat fundamental. Tudor Vianu (în prefaţa la prima ediţie românească integrală a romanului lui Proust) a explicat într-un mod foarte simplu dar şi foarte exact felul în care procedează scriitorul francez. în acţiunea romanului tradiţional (eu aş zice doric), există momente "pline" (fapte), introduse gramatical prin perfect simplu ori perfect compus, legate între ele prin spaţii "goale" (descripţii, evocări, portrete, comentariu analitic), introduse prin imperfect. Aceasta e schema ori-arei naraţiuni clasice. Proust răstoarnă, spectaculos, raportul, ceea ce ipredomină la el fiind "golurile", devenite centrale, şi legate prin "pli-Inuri". în felul acesta, nici. un cititor (şi nici chiar un specialist, ca Genette, care a studiat problema) nu poate fixa cu exactitate tempora-litatea efectivă a întâmplărilor: singurul timp real e acela prezent al naraţiunii. 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 acţiunii, aşa cum un peşte mare îi înghite pe alţii 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 conştiinţei, instalate în durata pură interioară. Această răsturnare, romanele lui Camil Petrescu n-o cunosc şi, de aceea, "de-dramatizarea", atât de evidentă la Anton Hol-ban mai târziu, nu e decât cu greutate sesizabilă în *Ultima noapte* sau în *Patul lui Procust,* în care frecvenţa comentariului şi frecvenţa înscenării rămân apropiate, într-un echilibru tradiţional.

Fără a-şi urma modelul atât de departe încât să revoluţioneze tehnica naraţiunii, Camil Petrescu nu e mai puţin un reformator excepţional, în spaţiul nostru, în măsura în care sugerează cel dintâi că restituirea obiectivă a faptelor este, în roman, un procedeu artificial şi naiv. El propune, în schimb, prin situarea *eului* în centru şi prin respectarea unităţii perspectivei, un mod mai firesc de a nara. Condiţiile ionicului sunt deplin înfăptuite în clipa în care teatrul acţiunii se mută înlăuntrul conştiinţei naratorului. Nimic nu *este* decât dacă *este trăit* în conştiinţă: această frază pe care ar fi putut-o rosti Camil Petrescu explică cel mai bine şi caracterul aparent banal, comun, al întâmplărilor de pe stradă, din scena întâlnirii Elei cu Ştefan, şi dispariţia ierarhiei de semnificaţie, şi imposibilitatea motivaţiei globale, şi, în fine, învăluirea întâmplărilor într-o atmosferă sufletească, devenită mai importantă decât ceea ce se petrece de fapt. Numai în lumina conştiinţei, banala plimbare capătă, spre sfârşitul episodului, o însemnătate uriaşă, iar după-amiaza obişnuită de vară se converteşte "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 însuți? 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$_v$ 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 treacăt 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-nara-tor, 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 putința perfectei 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 studierea timpurilor verbale. Gramatica e uneori un bun sfătuitor pentru critică: dar la care, ca la toți sfătuitorii, 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 întrebuințare 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 şi lăsarea lui la vatră. între capitolele întâi şi şase ale primei părți, pe de o parte, şi cele şapte ale părții a doua, pe de alta, există totuşi o diferență minimă, dar sesizabilă, de ton, care indică o distanță temporală diferită între diegeză şi povestire. Această distanță e mai mică în capitolele despre război. Aici apar prolepsele (figura inversă față de analepsa), adică anticipările, ca şi cum, în momentul în care naratorul notează un lucru, acesta nu s-a petrecut realmente, fiind numai probabil: "Plecarea mea la Bucureşti este inevitabilă. Parcă se apropie un examen dezagreabil. Am scris nevestei 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 aşteptată cu neplăcere, iar scrisoarea de înştiințare a fost expediată. Brusc, în fraza următoare, notația aparține altui moment, căci naratorul a sosit în Bucureşti, a fost întâmpinat, a ajuns acasă etc. Cum se vede, schimbarea rapidă şi *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 înşelător. Autorul a amestecat vădit, în jurnal, elemente pur romaneşti. Dar cu aceasta atingem răspunsul la a treia întrebare şi 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 şi diegeză este totuşi 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 răpeşte 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" şi atâta tot), şi romanul ionic. Nici cartea a doua nu clarifică până la capăt lucrurile. "Jurnalul" e grevat de artificii romaneşti, temporalitatea e indecisă. înaintea lui Anton Holban şi Mircea Eliade, influențați de Gide, romanul nostru nu şi-a pus deschis problema "formei" şi, 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 însăşi 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 ştie, 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 dovedeşte un reformator timid. El utilizează, de exemplu, în falsul jurnal de război, stenograma evenimentelor: procedeu inedit la noi şi care distinge net romanul său de *întunecare* şi 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 (totuşi preponderente) nu exclud altele dorice: forma indecisă, suspendarea adresantului, analepsa, rezumatul şi aşa 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 acelaşi roman, a două romane aproape de sine stătătoare. Ca s-o explicăm, trebuie să facem un mic ocol recapitulativ. A povesti nişte evenimente trăite şi a aşterne povestirea pe hârtie sunt acte esențial diferite. Camil Petrescu a fost conştient de cea mai mare parte a consecințelor ce decurg din identificarea naratorului cu un personaj şi din unitatea punctului de vedere. El a schimbat substanțial poetica romanului cultivând evenimentul comun şi pe cel derizoriu (adică fără semnificație), renunțând la motivația globală şi adaptând parțial temporalitatea la forma nouă rezultată de aici. însă n-a luat în seama un lucru foarte simplu: şi anume că Ştefan Gheorghi-diu *scrie un roman.* Căci, în fond, eroul şi naratorul aceasta face: nu doar îşi povesteşte iubirea răvăşită de gelozie, dar o aşterne 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 indeciziuni 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 şi Balzac încoace, dar şi cel mai lucid dintre toți asupra tehnicii creației. în *A la*

Recherche du temps perdu sunt risipite ici şi colo dintre cele mai profunde consideraţii asupra artei şi mijloacelor ei din câte s-au publicat vreodată". La data apariţiei articolului, *Patul lui Procust* era cu siguranţă redactat şi cine îl deschide face de la primele rânduri legătura cu observaţiile din articol. Ceea ce în *Ultima noapte* era doar accidental - referirea la actul scrierii - în *Patul lui Procust* se găseşte expus de la început, cu oarecare ostentaţie chiar. Autorul, care îşi asumă un rol puţin obişnuit, 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 şi relatarea evenimentelor; celui din urmă, relatarea şi 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 obţine, se ştie, prin persuasiune de la protagonişti mai multe "scrisori" şi un "caiet de însemnări" (forme declarate direct), pe care le pune cap la cap şi cărora le adaugă, în subsol, comentariile sale proprii, pe marginea atât a conţinutului (adică a celor întâmplate), cât şi a formei (adică a modalităţii de relatare). Din aceste scrisori disparate şi din comentarea lor rezultă romanul.
Este întâiul roman românesc care conţine 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 şi simplu lumea, ci scrierea însăşi a romanului, desigur. *Patul lui Procust,* observa plin de reproş G. Călinescu în *Istoria literaturii,* "e o demonstraţie, un program", pasiunea "de teoretician estetic a autorului" slăbind "atenţia creatoare". însă dacă analizăm poetica însăşi din roman, va trebui să admitem că ea merge adesea contra celei proustiene. Al doilea roman al lui Camil Petrescu adaugă celuilalt un element esenţial în precizarea proustianismului metodei (conştiinţa că "Marcel scrie un roman", cum s-a spus), dar se îndepărtează tocmai de conţinutul proustian al acestei metode.
Ce înţelege Autorul din *Patul Iui Procust* prin *a scrie un roman?* "Un scriitor - afirmă el într-o bine cunoscută definiţie - e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi 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 faţa unui caiet, şi fiind sinceră cu dumneata însăţi până la confesiune". întâia idee esenţială a acestei poetici constă în refuzul romanului ca fapt de stil, ca artificialitate tehnică ("Stilul frumos e opus artei... E ca dicţiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în ştiinţă") şi în afirmarea sincerităţii ca unic element capabil să-l fondeze. Scriitorul nu mai e, în aceste condiţii, ceea ce opinia curentă
368
numeşte un om talentat: "nici unul dintre marii scriitori n-a avut talent". Talentul compromite sinceritatea, ca un resort ce ar împinge mâna scriitorului în direcţia clişeelor meseriei. Teoretizarea "alite-raturii" şi 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 dorinţei 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"). Aşa se explică de ce autorul apelează în acest scop la doamna T. şi la Fred Vasilescu, proprietara rafinată a unui magazin de mobilă şi un aventuros aviator: ei singuri ar putea da acel *roman-verite,* ca să adaptez o expresie din cinematograf, neinfluenţat de prejudecăţi profesionale şi cu atât mai autentic, pe care-l visează Camil Petrescu.
Autenticitatea e, se ştie, q noţiune cheie în poetica romanului ca-milpetrescian. Nu e uşor să găsim un fir conducător în ghemul de afirmaţii cu privire la ea pe care Camil Petrescu le-a făcut şi 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 puţin două accepţii diferite ale noţiunii de autenticitate cu care operează Camil Petrescu. Le putem exprima/uccint aşa: autenticitatea efieun ajnjffljl mdde aălrealUatea, ţie un anumit cunoaşteSigur, cele doua accepţii nu sunt nkăieri separate complet, însă ar destul de clar că, de exemplu, studiul despre Proust din *Teze şi antiteze ne* trimite mai ales la întâia dintre ele (teoretizarea centralităţii eului, a fluxului de conştiinţă, a memoriei involuntare, a duratei concrete etc. înseamnă, pe urmele lui Bergson, o înţelegere a autenticităţii ca trăire pură), în vreme ce alte articole conţin precizări şi formulări din care cea de a doua accepţie 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 şi 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 şi coordonare momentelor unei povestiri.,S-a uitat însă că sunt şi povestiri la persoana întâi care nu sunt autentice. Autenticitatea presupune neapărat substanțialitate şi de fapt

369

amândouă atributele nu sunt decât moduri de existență ale obiectului." *(Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu şi amărăciunile calolilis-mului).* Aici substanţialitatea, şi nu numai ea, vădeşte înrâurirea lui Husserl. O atitudine, în acest sens, şi mai neta, conține alt articol din acelaşi an, intitulat *îndoita sursă a termenului de experiență,* şi publicat în numărul pe mai al *Revistei Fundațiilor Regale:* "Noi socotim fundamentală doar problematica de cunoaştere, de aici preferințele noastre pentru directiva obiectivantă husserliană; în spiritul timpului a fost însă mai curând moda subiectivă a dorinței de trăire şi salvare, ca de pe vasele în primejdie. In artă nu *cunoaşterea* ca finalitate, ca *experiența* brută a primat". Nu se putea mai limpede: experiența brută, refuzată aici, e un alt nume pentru trăire, cazuistică, mărturisire şi celelalte elemente care constituiau prima accepție a autenticității. Contrazicere sau deplasare de accent? Totuşi un factor comun -există în ambele accepții şi/el mi-separecu adevărat important. Cu un cuvânt, l-am putea numflaAraralraSTrăire pură, în sens bergsonian, ori cunoaştere purănifl sens husserfian - căci aceştia sunt polii tezei lui Camil Petrescu - autenticitatea implică deopotrivă acest *concret,* pe care-l găsim explicat de Autor lui Fred Vasilescu în *Patul lui Procust* ("Mai mult decât întâmplarea însăşi, care nu poate fi mai extraordinară, orice ai spune, decât un război, ne-ar interesa amănuntele, mai ales cadrul, atmosfera şi materialul întâmplării...") şi generalizat spectaculos în citata prefață la amintirile colonelului Lăcusteanu, unde se face procesul întregii noastre proze din secolul al XlX-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 şi complementele lor, criticismul superficial), viața în concretul semnificațiilor ei originare le scapă mai tuturor. O culoare tare, romantică şi expansivă constituie paralelismul vizionar al unei vieți dârze, înverşunate, creatoare de stat nou. între ele, discrepanța dintre concret şi ficțiune. Despre nimic literații 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, fun-damental, pentru CarnilPeţr£scujanjrji)dijE! concretul semnificațiilorei, înlăturâjjcenejjasailiţgj troTrațional llTfieJdeologifiLcârfi militează realul Uneori do-

370

rința de concret merge până la sensul curat documentar şi îl surprindem pe autorul *Patului lui Procust* respingând ficțiunea şi preferându-i transcrierea de evenimente reale, procesul verbal adică. "Povestește net, la întâmplare, totul ca într-un proces verbal", spune Autorul aceluiaşi Fred Vasilescu. în ultimă instanță autenticitatea e acea viață concretă, substanțială, culeasă din stradă, din banalitatea cotidiană, pe care, în *Ultima noapte,* naratorul o găseşte preferabilă "iluziei vieții", - emfazei, din romanul realist (doric).

Despre această poetică implicită şi explicită a lui Camil Petrescu, s-a spus că este anticalofilă şi declarat stendhaliană. Numele autorului lui *Roşu şi 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, şi 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 şi litera)* socoteşte *Ultima noapte* "un perfect roman stendhalian", aflat într-o filiație directă cu proza franceză a secolului al XVIII-lea (o spuseseră şi G. Călinescu şi T. Vianu), şi aduce atât argumentul unor opinii şi referiri directe ale autorului însuşi, cât şi pe acela al tipului său de luciditate (emblema putând fi aceste cuvinte ades invocate din *Jocul ielelor;* "câtă luciditate, atâta conştiinăcâjă *4* comțiinăațâJarjaKşiJdejtâtâdrania").*De* aceeaşi părere este,' pană la un punct, şi Alexandru oeorgeTHăTărgumentele diferă. Luciditatea lui Camil Petrescu ar fi înrudită cu a lui Stendhal mai ales în măsura în care "a vedea ucid nu înseamnă numai a dezvălui sensuri noi, ci şi a descoperi complicații inextricabile". O întreagă problematică a "iluziei" ia naştere de aici şi ea va fi analizată de Liviu Pe-ti eseu în articolul său din micul dicționar de *Scriitori români.* Celălalt

argument al autorului *Semnelor şi reperelor* este compoziţional şi se referă la "pejrspectivismul" din *Patul lui Procust* care e "o formă de garantare a autenticităţii realităţii şi impresiilor" ce nu e, cum s.ar crede şi cum a crezut Camil Petrescu însuşi, înrâurită de Proust, ci de Stendhaişide Gide, creatorii "dosarului de existenţe " *ncmm'mfaoai')re* poetica romanului camilpetrescian, prin care am anticipat analiza *Patului lui*

Procust. Dacă ea a putut părea insuficient de clară, sper ca analiza să-corecteze această impresie, aducând elemente din altă sfera 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 protagonişti ai romanului (la care trebuie adăugat Autorul însuşi, căruia scrisoarea i se adresează) se află reuniţi într-un chip aparte, altfel spus, fără să fie " toţi de faţă. De faţa sunt numai trei: doamna T. însăşi, prietenul ei din copilărie D. şi un oarecare X, a cărui identitate ne va fi divulgată ceva mai târziu de Autor, în persoana tânărului aviator Fred Vasilescu. Ceilalţi doi, până la completarea cvintetului, adică Ladima şi Emilia, nu sunt, măcar, pomeniţi. Şi, totuşi, mărturisirea doamnei T. îi priveşte şi pe ei. Dar să recitim scrisoarea:

"Luni de zile n-am ştiu nimic despre el. Mă întrebam uneori ce s-a făcut - mi se pare că te-am întrebat şi pe dumneata despre el - cred că pe jumătate bucuroasă că nu mă mai sâcâie cu stăruinţele sale, pe jumătate oarecum neliniştită că s-ar putea să fiu uitată de cineva pentru care ani de zile am fost sensul vieţii lui, devenită acum indiferentă ca un astru care s-a rătăcit.' Mi se părea că asta ar fi pentru mine însămi o dovadă că într-adevăr poate înceta cineva să mă iubească şi că deci ar putea veni o zi, când pentru X aş ti o femeie ca oricare alta, pe care o laşi pe stradă, să treacă fără s-o opreşti, adică fără să socoti întâlnirea cu ea un mic eveniment.

într-o seară, la Teatrul Naţional, venisem înadins s-o văd pe Lucile jucând şi-mi era ciudă pe dumneata că ai refuzat să vii s-o asculţi, pretextând că te indispun actriţele care debutează în piesele în versuri. Ea, săraca, stăruise să te fee să asişti la spectacol şi cred că a considerat ca un eşec 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, întovărăşit de o fată drăguţă, dacă vrei, dar amândoi deplasaţi parcă la fotoliul de orchestră, ca doi eroi din teatru care trebuie să ia din sală parte la acţiune. Nu părea deloc surprins când m-a văzut, şi asta m-a enervat puţin, pe urmă am observat că vorbea cu insistenţă şi cu o falsă căldură cu prietena lui. După un timp, ca şi cum s-ar fi topit în mine o pojghiţă sufletească, m-ara simţit uşor înduioşată şi m-am hotărât să fac un foarte ciudat soi de ser-

viciu amicului meu. L-am chemat - şi a încremenit când a văzut semnul mic pe care i l-am făcut - iar pentru că a trebuit să aştept puţin până să mă poată asculta, căci după privire simţeam că îi vâjâie urechile, l-am certat, cu intenţie, tare, ca să audă fata care îl întovărăşea, că m-a uitat cu desăvârşire şi că nu a venit să mă vadă. Cu coada ochiului am căutat să ştiu dacă ea ascultă şi am văzut-o urmărindu-ne uimită. Aş fi vrut cu stăruinţă ca această atenţie a mea să-i ridice lui acţiunile de cuceritor asupra ei, căci cu sinceritate aş fi fost mulţumită ca o femeie să-l iubească, să-i dea ceea ce nu-i pot da eu, dar asupra iubirii lor, acomodată în lumea posibilităţilor, să planeze, superioară ca un vis irealizabil, pasiunea lui pentru mine. D. era atât de fericit că toate zbârciturile feţei îi dispăruseră, întinse de un val de sânge, gura i se umezise şi ochii îi râdeau mai înviorăţi. în antractul următor am primit însă prin omul de serviciu un bileţel al Lucilei prin care remarca mirată lipsa dumitale, îmi închipuisem eu că ai ei erau ochii care cercetau neliniştiţi prin gaura practicată în cortină şi, declarându-se mulţumită 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 aceeaşi culoare, că pentru nimic în lume nu aş 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 şi eu îngheţ uneori, chiar când constatarea e ulterioară, la gândul că ar fi bănuit cineva că un zâmbet al meu e interesat, deşi e timpul să-ţi 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 sfârşit, 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.

Indispoziţia acestei întâmplări, insensibilitatea mea faţă de D., chiar acum, când era întovărăşit de o femeie, a fost apoi, după ce şi-au pierdut din acuitate, pentru gândurile care m-au frământat pe drum spre casă, ca o injecţie care prepară un corp pentru operaţie. Era în mine o durere amorţită, 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 şi de piese de teatru
373
nu mi-ar putea fi de nici un folos, dacă aş încerca vreodată să-mi câştig preţul 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, deşi fără să ştie. înainte de Paşte, plecam cu acceleratul la mătuşa mea. Ştiu că ţine mult să mă aibă de sărbători, pentru că venirea mea e un adevărat eveniment în orăşelul lor. Casa mătuşi-mi capătă o deosebită importanță, devine centrul vizitelor pascale şi mai toate familiile îşi dau întâlnire în casa în care mergem noi. Cum mătuşă-mea este o nevinovată cochetă a primirilor gospodăreşti, e fericită când mă duc la ei. Mă aşezasem deci confortabil pe locul meu, lângă fereastră, cu pardesiul încheiat şi o tocă uşoară de drum trasă aproape de ochi. Examinam curioasă pe tovarăşii de compartiment, când a apărut în uşă, chemând că a găsit loc, recenta metresă a lui X. Am încremenit cu buzele întredeschise şi inima îmi palpita ca o pasăre ce se zbate să zboare, în mâna cuiva, şi nu izbuteşte. Crisparea gâtului îmi împiedica respirația. M-am ghemuit mai mult ca să nu fiu recunoscută, şi mi-am întors cu totul privirea pe fereastră. El a apărut primăvăratic - l-am simțit fără să-l văd pe când aşeza geamantanul în plasă, pe urmă s-au aşezat alături şi atunci am întors şi eu capul. M-a salutat surprins şi 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 şi din geamantanul care dusese cândva şi sărmanele mele cămăşuțe la Sighişoara, tot de Paşte. 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 orăşelul săsesc cu aspect medieval şi cu cetate, incomparabile în viața lui şi a mea. După o examinare a-mănunțită în care desprinsesem acest episod din tot ceea ce în Bucureşti 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, şi surâsul acesta m-a liniştit cum trebuie să-l liniştească pe oratorul care şi-a pierdut penibil şirul, o întorsătură de frază fericită, bună de final. Liniştea mi-a fost însă de scurtă durată, căci peste câteva clipe s-a mai urcat în compăfti-
374
mentul nostru un domn care ți-e prieten şi dumitale şi lui X şi 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 şi că face în gând ipoteze asupra sentimentelor mele, m-am simțit într-adevăr părăsită şi mizerabilă. Cu puțin înainte de plecarea trenului a intrat însă în compartiment un comisioner, cărunt, înalt şi cu mustața tunsă pe gura cocoloşită, pe care îl cunoşteam 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 smalț 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 şi fixat orizontala mescioară a compartimentului, de am pus pe ea vasul cu minunea de fraged albastru care îți împrospăta respirația, ca şi privirea, ca şi gândurile. Pe urmă darul venea, aparent, din lumea tuturor posibilităților şi făcea impresie. Cel puțin ştiam 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, şi 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 Ț.) de exhibiționism, fie şi psihologic, fusese mai tare". Nu pot lăsa neremarcată o anumită inconsecvență a romancierului care, în pofida acestui fel de a fi, rezervat, prea decent şi chiar cam burghez, al eroinei sale, îi atribuie, într-una din scrisori, mărturisiri atât de directe şi de "compromițătoare" încât ne vine greu să le justificăm. O femeie mai puțin sobră ca ea şi încă s-ar ruşina să înfățişeze 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 urmăreşte să-şi convingă cititorii (e strategia lui) că au în față mostre de *litterature-verite,* scrise de ne-profesionişti, deci fără pretenție de "stil", mărginite la consemnarea nudă, dar cât mai amănunțită, a faptelor. Doamna T. este însă de două

ori greşit "aleasă" în vederea acestui scop: o dată, din cauza acelei discreții, a acelui aer snob şi 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, şi 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 clişeelor genului, foarte îngrijit şi "literar". Autorul a solicitat nişte documente sufleteşti în stare pură şi 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 şi autenticitatea ar fi sporit. Aceasta este problema centrală a parantezei ţ 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, şi una, şi alta. Nu e un simplu organizator al scenariului: intră în scenă şi spune câteva replici. Aici e o inovație strategică absolută în romanul nostru şi, 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 şi organizarea. Prima era evidentă şi necontestată în romanul doric. A doua era discretă, cu excepții, ca *Tristram Shandy* sau *Ciocoii vechi şi noi,* dintr-o perioadă în general anterioară realismului impersonal. în *Patul lui Procust,* Autorul nu mai relatează decât puține întâmplări, şi încă şi pe acestea în subsolul paginilor şi într-un epilog: e, deci, un narator periferic. In schimb, rolul organizatoric devine decisiv şi, ceea ce e mai important, fățiş. I se adaugă, în sfârşit, un al treilea rol, de protagonist, de asemenea secundar, dar care nu trebuie uitat. Pentru ca această complexă şi inedită strategie să fie eficientă, e necesar ca cititorul să înțeleagă exact şi atribuțiile Autorului în *Patul lui Procust* şi să nu le confunde cu acelea din romanul doric. Voi da un singur exemplu de confuzie pasibilă şi gravă. încă înainte de intrarea în scenă a unor per-

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, şi tot în fiecare an, sistematic, eliminată, căci într-adevăr n-avea aproape nimic cu arta, şi 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 şi 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 preconceptă despre ea. Cred că mulți cititori au fost induşi în eroare şi, 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 şi tranşante, până când am înțeles că trebuie considerat şi el, ca şi ceilalți naratori-personaje, o voce între altele şi nimic mai mult. Tendința de a lega de autor Vocea unică şi 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 şi Fred Vasilescu sau doamna T. Mai mult: că nu ştie 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 îşi reprimă iubirea pentru doamna T. nu se datorează, nici ele, decât convingerii noastre, educate la şcoala autorității dorice, că Autorul ştie, dar nu spune, anumite lucruri. în intenția lui Camil Petrescu, *el nu spune fiindcă nu ştie.* Cu aceste măsuri de precauție, putem reveni la scrisoarea doamnei T.

Doamna T., proprietară a unui mic magazin de mobilă, femeie frumoasă şi cu gust pentru artă, întâlneşte la teatru pe D., un gazetar obscur, care o iubeşte de mulți ani şi a plictisit-o îndeajuns cu asidui-tățile lui, şi care acum apare deodată în compania altei femei. Doamna T. iubeşte la rândul ei, şi tot fără speranță, pe X., care însă o evită în

chip ciudat. întâmplarea îi aduce față în față în compartimentul de tren, doamna T. singură, ca şi la teatru, X însoțit de o altă femeie. Cele două întâlniri relatate în scrisoare au un vădit caracter simetric, în raport, dacă pot spune aşa, de planul în care se află doamna T. Față de "trădarea" lui D., tânăra femeie se arată şi bucuroasă, şi neliniştită. Crezându-se salvată de curtea tenace şi obositoare pe care a trebuit să i-o respingă mereu (cu unele compromisuri miloase), doamna T. nu-şi poate reprima totuşi surpriza neplăcută că omul, pentru care a părut a reprezenta atâția ani însuşi sensul vieții, ar fi în stare s-o înlocuiască cu alta. Mişcare 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 uşurința cu care X, fostul ei iubit, repetă cu altă femeie circumstanțe şi gesturi din apusa lor iubire pe care, naivă, ea le crezuse unice. Şi chiar dacă aici se adaugă suferința iubirii înşelate, căci X nu-i este străin nici acum doamnei T., vanitatea contează foarte mult, dovadă că buchetul de flori adus de comisioner restabileşte provizoriu calmul sufletesc al eroinei: "cel puțin ştiam acum că nu mai sunt compătimită".

Cel mai interesant lucru mi se pare felul în care doamn T. conduce un anumit joc: conştientă de rolul vanității în dragoste (despre care vom mai avea prilejul să vorbim), ea se analizează nu doar spre a se cunoaşte pe sine mai bine, dar şi pentru a-i cunoaşte într-o oarecare măsură pe ceilalți. în acest scop simetria la care m-am referit îi oferă prilejul indispensabil. Iată: doamna T. nu-l iubeşte pe D. şi, dacă are o tresărire de neliniște când îl surprinde cu altă femeie, cauza o pune, chiar ea, pe seama vanității ("neliniştită 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 conştientă. 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 ațâți autori de maxime şi de piese de teatru nu mi-ar putea fi de nici un folos, dacă aş încerca vreodată să-mi câştig prețul în ochii lui X". Aşadar, X, mereu X! Doamna T. raționează simplu şi corect: dacă mişca-

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 şansă de a-l recuceri pe X, provocându-l eventual în acelaşi fel. Concluzia eroinei este de două ori importantă pentru demonstrația mea: o dată, pentru ceea ce ne spune despre tehnica analizei psihologice şi 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 şi în *Ultima noapte,* perspectiva şi vocea sunt atribuite în *Patul lui Procust* unor personaje determinate. Nu avem acces decât la conştiința acestor personaje-naratori, între ele trebuind aşezat, cum am remarcat deja, însuşi 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)* şi 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 ştie despre Ela în *Ultima noapte* îi este furnizat de Ştefan, narator prin excelență necreditabil (ca, în justiție, acel martor care ar fi însuşi soțul gelos). înmulțind în *Patul lui Procust* perspectivele şi vocile (noi cunoaştem de pildă avatarurile iubirii dintre Fred Vasilescu şi doamna T. atât din punctul de vedere al bărbatului, cât şi 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 dovedeşte iluzorie. Nu suntem mult mai avansați în dezlegarea "enigmei" dragostei dintre Fred Vasilescu şi 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 greşi 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. (şi pe care ea nu-l

cunoaşte). Să fie Fred Vasilescu un individ atât de secretos? Dar dacă acest motiv nu-i este pe deplin limpede nici lui însuşi? E de mirare că nu s-a luat în considerare această ultimă posibilitate. Dar ea putea intra în vederile romancierului şi 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-şi trăiască viața decât să se observe. Foarte puține pagini ale jurnalului său sunt autoscopice. Mai numeroase sunt paginile introspective în scrisorile doamnei T., femeie şi, pe deasupra, fire interiorizată, secretă, sensibilă. Pe lângă scrisorile fostei sale prietene, caietele puse de mondenul aviator în mâinile Autorului sunt mai sărace în conjecturi psihologice, deşi incomparabil mai bogate în fapte. Să notăm şi că, în vreme ce doamna T. povesteşte exclusiv iubirea ei nefericită pentru Fred (numindu-l X, cu o discreție care-şi are rațiunea ei), acesta, în ce-l priveşte, consacră cea mai mare parte a însemnărilor sale dragostei lui Ladima pentru Emilia. Mobilul însuşi al relatărilor lor diferă: doamna T. pare Autorului o femeie care are ceva de spus, al cărui "complex de experiență şi frumusețe" nu trebuie să se piardă: Fred, din contra, e solicitat să scrie după întâlnirea de pe stradă cu Emilia, şi nu nevoia pură de a se • confesa îl va determina s-o facă, ci aceea de a-şi explica lui însuşi (prin efortul de a explica Autorului) o relație - între Ladima şi Emilia - care, prin absurdul ei, nu-l lasă să doarmă ("Sunt ca şi 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 şi sa 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 cunoaşte cu adevărat sufletul celuilalt: ne putem observa pe noi înşine şi putem, cel mult, să presupunem că experiența noastră e valabilă pentru toată lumea. Aici e o convingere mai adâncă a romancierului. care hotărăşte felul analizei psihologice în romanele sale: naratorul n-a pierdut doar omnisciența dorică, dar în fond capacitatea de a cunoaşte

ajiexitateâ. Tot ce-i rămânf fst s.-o imagineze. Şi cum altfel ar putea-o face decât plecând de la sine şi generalizând? Sufletul altora ne devine cunoscut prin prisma propriului suflet: orice analiză este o autoanaliză, orice observație psihologică se sprijină pe introspecție. Dar, procedând aşa, nu ajungem la certitudini, ci la ipoteze. Sufletul altuia ține de domeniul posibilului iar introspecția dobândeşte 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 şi o altă evoluție semnificativă: introspecția nu mai este exclusiv un mijloc de autocunoaştere, ci şi unul de cunoaştere a celuilalt. Ceea ce era sugerat timid în întâiul roman, apare cu limpezime în al doilea, şi anume un sens obiectiv al subiectivității. Autenticitatea fiind posibilă doar prin revelarea unui *eu,* ea nu trebuie tqtuşi redusă la jurnalul intim, adică la expresia *eului propriu:* prin extrapolarea rezultatelor ei, devine o metodă de a cunoaşte (relativ) *orice eu.* Va trebui să admitem, în acest caz, că *eul* are o substanțialitate, că el nu constă doar în concretul fugitiv şi irepetabil al unor trăiri, în fluxul liber al conştiinței, în revelațiile de neîmpărtăşit 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 conştiinței care, prin elementele comune ce le conțin, sunt mai lesne descifrabile. Unicitatea insondabilă de la bază e valabilă numai pentru mine şi lipsită de ferestre spre alții; cu unul sau două caturi mai sus, în turnul conştiinței, încep să pătrundă raze de lumină din exterior şi, prin ferestre din ce în ce mai largi, ființa mea trimite şi primeşte 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 izbuteşte mai bine autorul *Ultimei nopți* nu este atât afundarea în regiunile obscure ale conştiinței, cât exactitatea aproape ştiințifică în despicarea complexelor sufleteşti tipice". Camil Petrescu ar proceda întocmai ca moraliştii clasici. După metoda analitică foarte caracteristică a romancierului, iată, deci, şi 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 şi 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 şi crispaţii. Primul lucru care îi sare în ochi în atitudinea lui D. şi a prietenei sale este că par "deplasaţi" în fotoliile lor din sala teatrului. In schimb X, intrând în compartiment, este de un firesc absolut, încât până şi 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. Emoţia e un factor de crispare chiar şi la cei care au *J'usage du monde:* totul e s-o ascundă. Doamna T. simte că i se crispează gâtul sau că îi îngheaţă sângele sub piele, când îl vede pe X. D. e literalmente încremenit în faţa femeii pe care o adoră. Dar dacă X sau doamna T. reuşesc să-şi disimuleze stânjeneala, D. o mărturiseşte, prin toată fiinţa lui, catastrofic. Comportamentul, aparenţa trec înaintea simţirii adevărate şi au menirea s-o protejeze de priviri străine. în scena din tren, doamna T. trebuie să joace comedia nepăsării în faţa cunoştinţei comune şi se simte uşurata de sosirea comisionerului care o ajută să lase impresia că X nu mai e bărbatul cel mai important din viaţa ei. Exemplele pot fi mai multe. Ştefan Gheorghidiu, în celălalt roman, trăieşte clipe penibile când, în *le meilleur monde* unde l-a propulsat moştenirea, compararea ţinutei 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 mărunţişuri de comportare. Nimic profund: cutare lucru "se face", cu-. tare "nu se face". La restaurant, cu cei doi prieteni scriitori, reflecţiile lui mute se rotesc în jurul serviciului şi gesturilor chelnerilor. Când, apoi, se duce la Emilia, şi femeile sar să-l întâmpine iar un tânăr aflat acolo dispare cât ai clipi la ivirea musafirului, Fred îşi spune în gând: "Toată mişcarea asta produsă de venirea mea... mi-a descoperit... că există straturi de viaţă morală mult mai jos decât mine". între păturile sociale, diferenţa e, deci, tot una de comportament. Evoluţia părerii lui Fred despre Ladima se realizează în sensul descoperirii sub aparenţa unui om stângaci şi crispat (judecat, iniţial, în consecinţă) 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 obţinem mai multe informaţii despre comportarea în lume a eroilor decât despre orice altă zonă a sufletului lor. Desigur, dragostea, gelozia, dispreţul nu lipsesc: dar ele ne sunt relevate prin comportamente specifice, ca şi cum dincolo de această coajă socială n-ar fi nimic. Voi apela din nou la scrisoarea doamnei T. Deşi relaţia esenţială dintre cei trei protagonişti 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, parţial, conştientă 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 eleganţei după care se conduce), voind, mai în glumă, mai în serios, să-i crească acţiunile în ochii însoţitoarei lui. Şi, în timp ce-i vorbeşte, cu o cordialitate falsă, trage cu ochiul la aceasta din urmă ca să-i surprindă reacţia. Fata, nici nu se putea altfel, rămăsese cu gura căscată. (Dar să nu uităm că doamna T. povesteşte scena.) Rugată de Lucile să-i ceară lui D. un articol despre ea, n-o îngrozeşte gândul că-l sileşte, poate, pe adoratorul ei să scrie ceva ce nu crede, ci gândul că el ar putea interpreta greşit, ca izvorâtă dintr-un interes de moment, cordialitatea ei (cum am văzut, falsă). Nu vrea să-i fie interpretat greşit gestul: atât şi nimic mai mult. Minuţia analitică e pusă în slujba decorticării unei reacţiuni pur sociale. Iar gelozia care o cuprinde la vederea lui X în tren este repede deviată, la apariţia prietenului comun, către jena de a se şti compătimită.
Cu o imagine asemănătoare a sufletului - reflectat de o oglindă socială ori mondenă şi aproape deloc revelat în structurile lui de mare adâncime - ne vom reîntâlni de exemplu în romanele lui Anton Holban, şi vom înţelege mai bine atunci că, cel puţin pe o latură a lui, psihologismul romanului nostru interbelic are mult mai multe tangenţe cu "analiza" de tip franţuzesc (educată la şcoala clasicilor, a lui Proust şi Gide) decât cu investigarea abisurilor fiinţei umane din romanul rusesc mai vechi sau cu senzualismul metafizic din acela, mai nou, al unui D. H. Lawrence; şi încă, e mai legată de luciditatea moraliştilor sau de "răutatea", în fond foarte raţională, a lui Stendhal, decât de unele tentative, ca a lui Faulkner sau a Virginiei Woolf, în aceeaşi epocă, sau ca a Nathaliei Sarraute, mai târziu, de a sugera fluiditatea
383

intensă a conştiinţei şi haloul misterios de impresii în care se înveleşte ca larva viermelui de mătase în coconul ei. Această împrejurare e cu atât mai demnă de atenţie în cazul lui Camil Petrescu, cu cât el, spre deosebire de Holban, a pornit de la un punct de vedere net anticar-tezian (şi principial antifrancez) în materie de psihologie, şi nu a părut deloc sensibil (teoretic sensibil) la ceea ce era, în Proust însuşi, moştenire a clasicei discipline de observare a sufletului, sau competenţă proprie, tot aşa de franceză şi de clasică, în materie de comportament social, mondenitate, snobism, joc de aparenţe. Cum vom avea ocazia să constatăm în finalul acestui capitol, atitudinea în general foarte critică a lui Camil Petrescu faţă de valorile burgheze s-a clădit pe un spirit eminamente burghez, adică logic şi fără dezordini profunde, igienic, citadin, cu o interioritate evidentă, deşi superficială; şi că, nu întâmplător, autorul *Tezelor şi antitezelor* a fost cel mai aprig susţinător la noi al romanului orăşenesc, cu eroi suficient de complecşi spre a se preta analizei. Camil Petrescu considera complexitatea conştiinţei ca o formă de intelectualitate şi excludea de la ea pe eroul tradiţional al prozei noastre. Dar o dată cu "ţăranul", cu omul "simplu", al cărui suflet ar fi "ca neantul, fără probleme", dispare din romanul camilpetrescian şi acel erou suferind de angoase inexplicabile, ca de un rău al secolului, locuind şi vorbind dintr-o subterană a sufletului. Subsolurile *Patului lui Procust* nu sunt subterana dostoievskiană: ele sunt confortabile, luminoase şi climatizate. Seamănă cu magazinul de mobilă modernă al doamnei T., al acelei femei frumoase şi cu atât de perfectă stăpânire a artei de a *apărea* în lume, care, amintindu-şi de trecute întâmplări din iubirea ei cu X, reuşeşte să-şi învingă suferinţa, gelozia, neliniştea, şi să se observe cu cea mai literara şi proustiană obiectivitate: "După o examinare amănunţită în care desprinsesem acest episod din tot ceea ce în Bucureşti 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."

Qgajnai falsă idee cu privire la firea personajelor camilpetresciene (bazată, poateTpTo'confuzie cu firea autorului lor şi, în orice caz, mai valabilă pentru eroii pieselor decât pentru aceia ai romanelor) este şi cea mai răspândită: şi anume înţelegerea nervozităţii şi freneziei lor ca o dovadă de sinceritate a trăirilor. Autentici, doamna T., Fred, Gheor-ghidiu sunt cu adevărat, dar nu şi sinceri, în sensul vulgar, adică gata

să se livreze celorlalţi trup şi suflet şi mai ales suflet. Dimpotrivă: do- rinţa lor cea mai vie este nu de *a fi,* ci de *a părea.* Nu întâmplător sunt, toţi, atât de atenţi la comportarea lor în lume. Nervozitatea le vine din greutatea de a-şi reţine sentimentele, de a "face faţă". Fred aleargă ca un nebun cu automobilul, noaptea, la Movilă, ca să "uite" pe doamna T., ca să-şi anestezieze gelozia: vrea în fond sa evite scandalul public al dezvăluirii sentimentelor. Aceşti eroi nu sunt sinceri şi fiindcă au un simţ al onoarei foarte dezvoltat. Dar onoarea e singurul domeniu care nu poate exista fără cod. Simţ al onoarei înseamnă cod al onoarei: Duelgii incurabili (ca şi eroii stendhalieni din *Lucien Leuweri),* eroii camilpetrescieni cred mai curând în salvarea aparenţelor decât în adevăr. Aceste laturi ale sufletului camilpetrescian mă fac să cred că nu dragostea, şi cu atât mai puţin amorul-pasiune, cum s-a pretins, reprezintă atitudinea esenţială în viziunea despre iubire a scriitorului, ci încercarea de a struni sentimentul în chingile bunei cuviinţe şi ale onorabilităţii 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 şi litera,* unde sunt şi alte contribuţii valoroase la cunoaşterea scriitorului). El a afirmat, pornind de la clasificarea cunoscută a lui Stendhal, că romanele şi piesele lui Camil Petrescu ilustrează fără echivoc *l'amour-passion,* provenită din tradiţia cavalerească şi "courtoise", şi, implicând verificarea de foc a unor probe de iscusinţă, ascultă de un întreg ceremonial de perfecţionare 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 suferinţă), "monoideism voluntar la început, patologic la urma" (cuvintele lui Ştefan Gheorghidiu), depăşirea 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 cavalereşti şi toate sunt mortale". Şi, legând acest aspect de restul convingerilor scriitorului, Alexandru Paleologu conchide: "Amorul-pasiune este, aşa cum subliniază şi Denis de Rougemont, un mijloc privilegiat de cu-

noaştere, însoţind pasiunea cu inteligenţa. Cavalerismul însemna aşadar *noocraţie* şi *revoltă.* Camil Petrescu se situa prin poziţia lui teoretică şi practică pe un plan de unde decurgeau în mod necesar toate acele coincidenţe pe care le-am trecut în revistă." Acestor păreri le-a răspuns Alexandru George în *Etos şi luciditate* (din *Semne şi repere),* în câteva pagini dense şi la obiect. Nu voi intra aici în amănuntele, altfel foarte interesante ale disputei, reţinând 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 înţelesuri diferite, şi formula cavalerească fiind inaplicabilă la multe din personajele camilpetresciene. In plus, formula cu atare, propusă de Denis de Rougemont şi preluată de Alexandru Paleologu, e discutabilă, crede Alexandru George, căci nu Tristan e prototipul amantului medieval, ci Lancelot, îndrăgostit statornic, din adolescenţă până la moarte, de Ginevra, soţia regelui Arthur. în sfârşit, însoţirea pasiunii cu inteligenţa, în amorul-pasiune, ar ridica, în cazul operei lui Camil Petrescu, dificultăţi 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 şi pasiunii a aşezat totuşi în centrul operelor sale de maturitate nu alianţa fericită a celor două laturi ale spiritului, ci oarba pasiune scăpată "de sub controlul gândirii lucide". Vorbind de Alta, eroina *Actului veneţian,* şi de Danton, eseistul afirmă că, cel puţin în ce-i priveşte, "Camil Petrescu şi-a trădat teoria sa cea
mai scumpă".

Am înfăţişat 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 şi Alexandru George păstrează iubirii camilpetresciene calitatea de a fi pasională: fie considerând-o "logodnă mortală" şi înclinaţie narcisistă, ca în tot erosul cavaleresc (Andrei Pietraru, din *Suflete tari,* spune cel dintâi, *"nu o iubeşte pe Ioana,* îşi iubeşte propria pasiune", iar tentativa lui sinucigaşă nu e un şantaj penibil, ci înfăptuirea unei obsesii existente din prima clipă), fie considerând-o pasiune "neregulată", în contradicţie cu propriul principiu teoretic al
386
scriitorului, şi 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 şi anume patima Altei, din *Act veneţian,* care ar "rupe zăgazurile raţiunii" şi, mai mult, ar ieşi "din sfera conştiinţei morale", cum afirmă criticul. Exemplul (printre puţinele, după spusele lui Alexandru George însuşi, capabile să sprijine ideea) nu e convingător, fiindcă există în neprevizibila trădare a femeii o "raţiune" care explică destul de bine ceea ce pare doar pasiune nebunească:, şi anume vanitatea. Să reamintim unele lucruri. în lipsa lui Pietro Gralla din oraş, Alta cheamă la ea pe Cellino: însă nu doar dintr-o patimă împotriva căreia nu poate face nimic, cum declară şi, poate, cum crede ea însăşi, ci şi din dorinţa (obscură întâi, ieşind abia pe urmă la iveală) de a-şi oferi o revanşă asupra necredinciosului iubit de odinioară. Asiduităţile lui Cellino, grabei lui de a o poseda, Alta le răspunde printr-o rezistenţă exasperantă. Nu e, desigur, ea însăşi de la început conştientă că tergiversarea aceasta constituie o manevră de umilire a partenerului. Dar când îşi dă seama cuvintele de adoraţie rostite până atunci cad ca o coajă uscată şi, în miezul discursului ei amoros, vedem cum se lăfăie resentimentul. Singurul lucru de care Alta nu e vinovată e tocmai acela de care o bănuieşte Cellino: că ştie de întoarcerea lui Gralla. Nu ştie, e luată ea însăşi prin surprindere, şi se apără îndârjit de acuza că i-a întins cavalerului o cursă. Mai bine zis, *această* cursă: căci i-a întins totuşi una. De care e vinovată, fără să putem spune că în deplinul sens al cuvântului: căci nu descoperea ea însăşi decât târziu motivul adevărat care o împinsese să-l aducă pe Cellino la ea. Greşit interpretat de obicei e şi finalul celui de al doilea act: nu din dragostea pentru Cellino îşi înjunghie Alta bărbatul, ci pentru că vrea să-l convingă pe cavaler că a bănuit-o pe nedrept. Mobilul tentativei criminale este, din nou, vanitatea. Ca şi în cazul lui Andrei Pietraru: tema *Sufletelor tari* e aceea a vanităţilor nesatisfăcute. Şi nu recunoaştem oare în dorinţa fierbinte a Altei de a nu fi judecată eronat, dorinţa, 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 denunţăm, trebuie să spunem că nu *l'amour-passion* e
387
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 triunghiulare" *(Minciună romantică şi adevăr romanesc)*. în marile opere ale maturității, spune eseistul francez, dorința personajelor lui Stendhal nu e niciodată spontană, ci mediată (şi 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 triunghiulare. La cei mai buni eroi stendhalieni, pasiunea adevărată urmează, abia, acestei nebunii". Aceste observații sunt în mare măsură valabile şi pentru piesele şi romanele lui Camil Petrescu. Putem descoperi cu uşurință în ele triunghiul 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 iubeşte vădit succesul lui Radu Vălimăreanu, căruia expoziția de pictură îi promitea o carieră extraordinară, şi e dezamăgită că tânărul pictor nu e capabil să-şi 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. Şi nu iubeşte Alta în Gralla - faimosul comandant al flotei venețiene, cu un trecut glorios, - acelaşi succes? Şi oare nu faptul de *a nu reprezenta* nimic îl exclude atâta timp pe Andrei Pietraru de la atenția Ioanei Boiu? Ela iubeşte în Ştefan 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 şi Radu Vălimăreanu, în anonimat. Banii lui n-o pot reține. Eroinele scriitorului sunt prea puțin interesate materialiceşte. Pretind, în orice caz, bărbatului să aibă succes în lume; şi majoritatea bărbaților le dezamăgesc în această privință. Aici se iveşte 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 totuşi valabil în cazul eroilor camilpetrescieni? Dorința bărbatului însă ni se revelă, la o cercetare mai atentă, la fel de puțin spontană ca şi 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-şi smulgă partenera din mâinile altora. Duelul, frecvent şi în piese şi în romane, înainte de a putea să fie considerat o reminiscență a amorului-pasiune cavaleresc, trebuie considerat un mijloc şi un simbol al luptei de cucerire a femeii; şi nu defineşte pur şi simplu înfrângerea acelui obstacol, de care vorbea Alexandru Paleologu, fără de care amorul-pasiune n-ar avea sens, ci şi o concurență între vanități. Căci nu izbuteşte neapărat acela a cărui pasiune se dovedeşte inegalabilă, ci, adesea, cel a cărui pasiune se dovedeşte mai puternică. Şi de vreme ce numim *resentiment* reacția femeii decepționate de bărbatul care n-a fost, prin succes social, la înălțimea dorinței ei, aşa 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? Acelaşi Rene Girard spune sugestiv: "Puțină apă e de-ajuns pentru a pune în mişcare 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 şi 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 şarpele, dar nu are puterea să provoace iubirea. Totuşi doamna T. ar greşi încercând, cum am văzut, să-şi ia sentimentele ei drept etalon sub toate aspectele. Pentru că, de exemplu, vanitatea se dovedeşte incomparabil mai eficientă tocmai în cazul lui Fred Vasi-lescu (şi 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. Şi între Ela şi Ştefan există destule momente în care vanitatea reaprinde pasiunea. Cei doi

389

soți îşi întreține cu o anumită grijă geloziile şi rivalitățile: ca şi cum ar intui ca atât timp cât mai subzistă în vatra lor un tăciune de iubire, suflatul în foc rămâne util.

Să notăm şi un alt aspect. Dorința triunghiulară, cum o numeşte metaforic Rene Girard, implică în cele

mai multe cazuri în opera lui Camil Petrescu nişte triunghiuri reale: o legătură, cu alte cuvinte, între trei persoane. Voi aminti doar pe cele mai celebre: Gralla o iubeşte pe Alta care îl iubeşte pe Cellino; Radu Vălimăreanu o iubeşte pe Mioara care îl iubeşte pe Drumea; Ştefan Gheorghidiu o iubeşte pe Ela care îl iubeşte pe Georgiade; D. o iubeşte pe doamna T. care îl iubeşte pe Fred Vasilescu. Aceste legături nu sunt, desigur, atât de simple cum le-am înfăţişat eu aici, din raţiuni de demonstraţie: întâi, verbul "a iubi" are cele mai diverse înţelesuri pe diferitele laturi ale triunghiurilor; în al doilea rând, relaţia implică, uneori, reciprocitate fie doar într-un singur moment al acţiunii, de obicei la început (şi Mioara îl iubeşte pe Radu în actul întâi, ca şi Ela pe Gheorghidiu îndată după cunoştinţa lor), fie tot timpul (nu doar doamn T. continuă a-l iubi fără speranţă pe Fred, ci şi invers). Dacă ne vom concentra acum atenţia asupra vârfurilor acestor triunghiuri, adică asupra termenilor intraţi în relaţie, vom putea remarca unele particularităţi interesante. De regulă, întâiul termen este orientat constant într-o singură direcţie: Gralla, Radu Vălimăreanu, Ştefan, D. sunt monomani şi chiar obsedaţi erotic. Apoi, ei iubesc, dar nu sunt (sau nu *mai* sunt) iubiţi. Al doilea termen e dublu orientat: iubeşte şi 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 "sfâşiate" (şi, când au conştiinţa sfâşierii, 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" şi se opun celor din primul grup, căci nu cunosc, spre deosebire de acelea, fixaţia, obsesia erotică. O precizare comportă relaţia dintre Ladima şi Emilia care e un triunghi defectiv, dacă pot spune aşa: un termen, Ladima, fiind similar cu primul din exemplele anterioare (monomanie, fixaţie etc), iar celălalt, comparabil cu termenul ultim din relaţiile deja descrise (disponibilitate, incapacitate de a iubi), termenul mediu lipseşte. 390

Aceste triunghiuri reale pot fi încă stoarse de semnificaţie. întâiul şi al treilea termen sunt preponderent masculine. Aşadar, bărbaţii din opera lui Camil Petrescu aparţin în majoritate de două clase opuse: monomani şi disponibili. Termenul median e mai ales feminin: femeia se află deci într-un frecvent *embarras de choix,* spre deosebire de bărbaţi ce se decid imediat asupra obiectivului erotic, deşi unii o fac o singură dată şi pentru toată viaţa, iar alţii găsesc plăcere în repetarea deciziei. Dacă ar fi să identificăm, din raţiuni de demonstraţie, în această schemă pe eroul capabil de amor-pasiune în sens medieval, singurul loc care i-ar conveni ar fi primul vârf al triunghiurilor, căci, fie Tristan, fie Lancelot, eroul erotic al epocii cavalereşti e monoman şi orientat o dată pentru totdeauna în direcţia adoratei sale. Dar Gralla sau Ştefan Gheorghidiu, şi mai cu seamă D. sau Radu Vălimăreanu (la care putem adăuga pe Andrei Pietraru, Ladima şi pe alţii) îndeplinesc oare condiţiile necesare ca să poată fi distribuiţi în acest rol? Vom mai rămâne puţin în compania lor ca să-i cunoaştem mai bine.

O atitudine fundamentală le pune în mişcare aproape tuturor imaginaţia erotică: misoginismul. Când e făţiş, misoginismul ia forma unui complex de superioritate masculină. II observăm de exemplu la Gralla şi la Gheorghidiu. (Dar să recunoaştem că Ladima şi D. suferă de un complex contrar.) Dar alteori e ascuns. în ce se revelă el? Mai întâi, în pretenţia acestor eroi că deţin adevărul despre iubire şi în graba cu care îl împărtăşesc femeii. Şi, în al doilea rând, în senzualitatea lor destul de neruşinată 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 detaşa egal de toate personajele sale să fie de vină, pentru întâia pretenţie. Exista un tip de erou masculin în piese şi în romane, privilegiat, dacă pot spune aşa, în detrimentul altora. Acest tip e de obicei tocmai cel care ocupă primul vârf al triunghiurilor erotice. Nu e greu de sesizat felul în care autorul "idealizează" astfel de personaje. Ştefan Gheorghidiu sau Fred Vasilescu au vârsta lui Lucien Leuwen şi Julien Sorel: vârsta iniţierii erotice. Dar dacă Stendhal tratează tema fără prejudecată, la Camil Petrescu remarcăm tendinţa de a uita că e vorba de tineri inexperimentaţi şi de a-i sili să se comporte ca nişte adulţi Don Juani. Dar nişte Don Juani cu un mult mai dezvoltat spirit teoretic decât practic, voind să-şi 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 dispreţ secret faţă de femeie e de înregistrat chiar şi aici: toţi acei eroi o cred incultă şi-i propun să-i educe spiritul. Misoginism mascat de bune intenţii, dar misoginism. Adoraţia femeii din eposul cavaleresc lasă locul acestui dispreţ perfid, care, într-o anumită privinţă, apare încă şi mai limpede: e de mirare cât de puţin a reţinut atenţia 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 Ginevrei. Trupul ei i-a rămas secret şi, 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. Şi dacă există o adorație a bărbatului pentru femeie în aceste romane, ea are în vedere corpul. Luciditatea eroului se uneşte, spre a o spori, nu atât cu pasiunea, cât cu senzualitatea. Iată un argument aproape definitiv contra amorului-pasiune. Ştefan Gheorghidiu sau Fred sunt nişte senzuali lucizi, contemplatori ai trupului feminin şi dizertatori neobosiți despre misterele lui. Ceea ce aduce nou romanul lui Camil Petrescu, dacă luăm ca element de comparație romanul generației anterioare, şi ceea ce va constitui deseori un model pentru generația următoare, este această atitudine față de femeie: un nou fel de a o privi şi 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 şi 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 însuşi se secularizează: nu mai ține de sacrele sentimente, ci de păgânul trup. Iar mij-. locul principal de a elucida acest mister al trupului rămâne privirea. Cel ce priveşte 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 porneşte 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 şi locuri ale eroticii camilpetresciene se află la fel de departe de obiectele şi locurile eroticii medievale precum vanitatea egoistă a omului modern de pasiunea devotată a cavalerului?

Surprindem, aşadar, discriminarea misogină la unii din eroii lui Camil Petrescu. Este în definitiv misogină însăşi 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 însuşi, şi anume elitismul. înainte de Nicolae Breban, autorul *Patului lui Procust* împarte foarte categoric indivizii în superiori şi 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, fruntaşi adevărați în activitatea lor, oricare ar fi ea: artă, politică, militărie, acrobație, dans modern, destin de Don Juan sau box". Dacă Fred e Trăpaşul, 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, şi mai de jos încă, din tot corpul, din adâncurile fiziologice, o voce cu inflexiuni sexuale, care dau unui bărbat amețeli calde şi 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, deşi 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 ilogic şi întârziat. Ceea ce este semnificativ este că frumusețea fizică devine nu

393

numai criteriul reuşitei erotice, dar al reuşitei sociale în generel. D. este un "malencontreux", în viață ca şi în iubire. îmbrăcat mizerabil (fără gust!), cu haine ce cad anapoda pe el, D. locuieşte într-o cameră sordidă şi oferă vizitatoarei (care face piele de găină) nişte bomboane săpunoase. Are un corp îmbătrânit de frunză veştedă şi o gură ca o ventuză. Trebuie să reținem că D. nu e numai un amant dezgustător, dar şi un om căruia nu-i reuşeşte nimic, gazetar obscur şi fără viitor.

Spre deosebire de misoginism, care împiedică dragostea-pasiune, elitismul, în principiu, e o condiție importantă a ei: căci dragostea-pasiune pretinde cupluri superior înzestrate şi armonioase, ca acelea ale

lui Tristan şi Isolda, Romeo şi Julieta, la care acced numai indivizi "aleşi". 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 iubeşte "mistic" pe Emilia, "transfigurând-o", atribuin-du-i însuşirile de care iluzia lui sentimentală are nevoie, este ilustrat prin două personaje care aparțin categoriei erotice inferioare. Ladima, în ciuda talentului şi onestității sale, e omul fără şansă, ca şi D., amant ridicol, gazetar mereu fără gazetă şi 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 şi al doamnei T., pasiunea nu izbândeşte: cade sub ghilotina vanității unuia dintre parteneri.
E momentul să încercăm a răspunde la o întrebare adeseori pusa. M-am referit în treacăt şi înainte la "enigma" comportării lui Fred față de doamna T. Această comportare a excitat mintea multor critici, fie şi ca simplă şaradă. Ceea ce a părut tuturor curios (dovedind intenția lui Camil Petrescu de a lăsa lucrurile în suspensie) a fost mai ales faptul că Fred însuşi, în însemnările lui, atingând de câteva ori subiectul, nu mărturiseşte niciodată motivul rupturii. îl putem bănui chiar că se joacă, sadic, cu nervii cititorilor, când, aflat într-un rând pe punct de a se confesa lui Ladima, renunță subit ("Aş fi vrut din tot sufletul ca omul acesta să mă întrebe mai mult... Era singurul pe lume căruia i-aş fi încredința 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 însuşi să nu fie pe de-a-ntregul con-

ştient de rațiunile comportării sale. Să intrăm în detalii. Fred a iubit-o tot timpul pe doamna T. şi, mai mult, nu face un secret din aceasta. în iubirea lui s-a amestecat un puternic respect, pe care de asemenea îl recunoaşte, față de o femeie care-i este în multe privințe superioară şi 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 amanți, un eveniment ce nu mai permite reînnodarea 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-şi fi impus o conduită şi nu doreşte să renunțe la ea, cu toate că suferă îngrozitor şi simte că cel mai mic gest i-o periclitează ("Nici măcar o floare anonimă nu-i puteam trimite... ar fi ştiut de unde vine şi asta însemna pentru mine prăbuşirea", notează el. Sau, altădată, invitat de doamna T. s-o conducă acasă: "Ca un sinucigaş care dă totul pe o clipă, îmi vine să zic... da"). Mai departe. Fred scrie însemnările sale pentru Autor şi, 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 şi a lui Fred - stau aşa- dar față-n față. Să notăm că una reprezintă imaginea răsturnată a celeilalte: dacă Ladima îşi pierde cu desăvârşire capul pentru o femeie vădit inferioară şi se sinucide probabil din cauza ei, făcând însă totul spre a masca acest lucru, Fred se dovedeşte capabil să părăsească o femeie care-i este superioară, deşi nu e deloc exclus să se sinucidă din cauza ei, mascând motivul la fel de grijuliu ca şi 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 mărturiseşte* (căci cealaltă jumătate o ține ascunsă ori o ignoră), să fi fost fabricată *după* lectură, şi inspirată de ea. Nu cumva Fred, zguduit de stupida comportare a unui Ladima orb față de prostia

vulgară a Emiliei, doreşte inconştient, el, care suferă de asemenea din cauza unei femei, să îndepărteze pe Autor (căruia îi povesteşte aceste lucruri) de la orice gând de asemănare între cele două drame? Şi dacă Fred vrea să treacă în ochii Autorului ca un om decis şi 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 recunoaşte este acela că nu ştie de ce s-a despărțit de femeia iubita. Şi este aproape sigur că nu ştie! Merită să reflectăm la faptul că Fred nu cunoaşte cauza rupturii: pe care eu o bănuiesc a fi vanitatea. Voi încerca să fiu şi mai clar. Dragostea (şi cu atât mai mult dragostea-pasiune) transformă pe cel ce iubeşte 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 ă fewmes* a simțit obscur primejdia cea mare: sclavia. Rene Girard citează o fraza des repetată de Stendhal: să arăți unei femei vanituoase că o doreşti, înseamnă să-ți dezvălui eul inferior. Iubirea dintre Fred şi doamna T. nu ne dezvăluie doar puternica pasiune ce-i aruncă pe unul în brațele celuilalt, dar şi puternica vanitate ce-i smulge pe unul din brațele celuilalt. Nici unul (dar mai cu seamă Fred) nu vrea să-şi demaşte inferioritatea mărturi-sindu-şi dorința şi devenind sclav, aşa cum, ne spune Rene Girard, a devenit Mathilde de la Mole sclava lui Julien Sorel în clipa în care a recunoscut că-l iubeşte. Două momente ale iubirii lor pot fi evocate. Primul este acela care urmează cunoştinței lor întâmplătoare (Fred şi-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-şi 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 şi că aventura are toate şansele să se prefacă în pasiune. Ar trebui o declarare 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 totuşi o mărtu-. riseşte altora) şi, afectând că între ei a fost vorba doar de un contract, se retrage o dată cu expirarea lui. Intuieşte oare că mărturisirea l-ar transforma în sclavul femeii? Probabil. Al doilea moment este o întâlnire

pe stradă, ca aceea dintre Gheorghidiu şi Ela din *Ultima noapte.* întâlnirea nu mai este însă rodul întâmplării: Fred o aşteaptă pe doamna T. la ieşirea de la magazin, deşi da lucrului aerul unui pur hazard. Fac câțiva paşi împreună. Intră într-o bijuterie. Şi aşa 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-amiaza de iarnă din *Patul lui Procust,* când Fred şi doamna T. se reîntâlnesc şi se plimbă, face pandant celeilalte după-amiezi din *Ultima noapte,* în care Gheorghidiu o regăseşte pe Ela: atunci, întâlnirea revelase bărbatului unicitatea femeii şi-l îndemnase să creadă că nu poate trăi fără ea; acum el ştie instinctiv că trebuie să fugă, dacă nu vrea să fie sclav, şi 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 însăşi 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 şi Camil Petrescu. Prin ei se naşte şi se impune românul nostru ionic! Asemănările dintre *Concert din muzică de Bach* şi *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 şi pe care n-o pot deocamdată dovedi: în vreme ce atitudinea dominantă care poate fi observată la Hortensia Papadat-Bengescu (în

operă, ca şi 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 aparținere şi supunerea la reguli sunt totuşi 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 româneşti* şi 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 şilege a apartenenței. Familia este, în toate romanele ei, un mediu solidar şi centripet, frânând evaziunile şi lichidând disidențele. Mika-Le e gonită şi, 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 trăieşte în regim erotic exclusiv, dar şi femeia incapabilă în fond să se emancipeze, mereu în căutarea

bărbatului-stăpân. Relația ei cu Doru Hallipa a fost greşit interpretată ca una de dominare, prin înrobire senzuală, a bărbatului de către femeie. Roaba e de fapt Lenora şi "drama" ei provine din teama că Doru va afla de aventurile ei ante şi extraconjugale. Cu firi diametral opuse de a Lenorei, fiicele ei nu sunt, nici ele, nişte individualiste: îşi 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 şi Coca-Aimee salonul, loc al concertelor şi al recepțiilor mondene. Aceeaşi dorința inconştientă de aparținere (de un mediu, de un grup social, de o clasă sau de o casă) o remarcăm şi la alte personaje ale romancierei. Putem merge mai departe şi 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 aparținere, convenție sau regulă: disoluția unei familii şi jecul ipocrit al salvării aparențelor, în *Fecioarele despletite;* concertul şi rolul lui de "cheag" monden în high-life-ul burghez, în *Concert din muzică de Bach;* instituționalizarea mondenității şi crearea codului manierelor elegante, în *Drumul ascuns;* încercarea de întoarcere, la matca, a clasei, şi, la familie, a inşilor, 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 cronica burgheziei româneşti din secolul XX, a ridicării ei rapide şi a primelor semne de oboseală. Destinul însuşi al clasei indică, în perspectiva Hortensiei Papadat-Bengescu, o treptată abandonare a individualității, interiorității şi autenticității în favoarea grupului, codului exterior şi a artificialității. Primul stadiu, arhaic şi individualist, nu e decât evocat în romane: autoarea îşi aplică disecția ei de o clinică răceală asupra clasei doar din momentul relativei ei stabilizări, aşadar, de când factorii centrifugi, asociali, nedisciplinați, au fost, în linii mari, supuşi, şi o conduce până la absorbirea deplină a pornirii individualiste în spiritul de castă. Am remarcat, în capitolul precedent, că în plan narativ, procesul analog este abandonarea treptată a perspectivei interioare, subiective şi multiple în favoarea analizei omnisciente. Ambele procese sunt discrete şi de durata. Concluzia poate fi că individualismul, deşi nu se arata grăbit să dispară, tinde de la început spre valorile supraindividuale ale grupului, în care presimte un loc al protecției şi 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 înfățişează, în cuprinsul ionicului, ciclul Hallipa: stadiul toleranței, al relativului acord. Sigur, cu deosebirea ce decurge din tendința diferită a celor două tipuri româneşti, şi 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 şi decide de marja de libertate acordată inşilor, de gradul manipulării sau al inițiativei; în acela al ionicului, indivizii au, inițial, mentalitatea unor oameni liberi, care s-au răzvrătit contra valorilor supraordonate, şi depinde de ei folosirea acestei libertăți sau ritmul renunțării la ea. Slavici şi Hortensia Papadat-Bengescu reflectă cea dintâi treaptă, pe care individul şi supraindividualitatea se cumpănesc reciproc şi armonia dintre ele nu e definitiv compromisă. In ciclul Hallipa, formele subiectivității,, abia revelate, se dizolvă încet şi neconflictual în acelea ale obiectivitătii, determinând însăşi 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 şi spre limba lor particulară. Obiectivitatea, într-un caz, şi subiectivitatea, în celălalt, trebuie interpretate mai ales ca deziderate: căci rareori Slavici are acces cu adevărat la multiplul individual, la psihologia atipică, şi, 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 şi regulilor grupului. E semnificativ şi că *Drumul ascuns este* un drum închis în cronica Hallipa: autoarea n-a perseverat până la formele ultime ale vieții în castă şi până la maniera auctorială complet reprimată. *Rădăcini* reprezintă o tatonare a căilor de retragere. Camil Petrescu înfățişează un moment ulterior: dacă vrem să păstrăm simetria dintre doric şi ionic, trebuie să-l raportăm la L. Rebrea-nu. 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, şi 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 şi 4 ale secolului e îmbrățişată cu entuziasm de Camil Petrescu în *Despre noocrația necesară,* eseu în multe privințe ambiguu sau de-a dreptul confuz, cum ambigue şi confuze sunt uneori sursele din epocă ale autorului. în acest eseu, Camil Petrescu a oscilat, fără a fi deplin conştient el însuşi, între un individualism ce afirma valorile intelectuale şi primatul spiritului, pe de o parte, şi o simpatie îndreptată în sens contrar, pe de alta, pentru ceea ce s-ar putea numi organizare corporatistă a societății, şi în care şansa 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 şi 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

într-o societate care e dominată de mecanisme bancare, industriale şi statizante, şi care, cu sprijinul acestor mecanisme, asupreşte persoana umană, chiar când pretinde că o favorizează, tinerele noastre mişcări 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 suprain-. di vi dualității. Interesant este să urmărim în romane reflexele acestei radicale atitudini în favoarea individului. într-un ingenios articol din volumul *Din clasicii noştri,* Edgar Papu sugera o analogie între compoziția *Patului lui Procust* şi structura urbanistică a Bucureştiului aşa cum apărea ea cuiva care, prin anii '30, i-ar fi bătut străzile la întâmplare: "îți ieşeau în față case care înaintau izolate până în mijlocul străzii şi strangulau ulița ca nişte mari degete uriaşe de piatra şi 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 şi de fațade boiereşti, rămânând dintr-însele numai câte o bandă îngustă. Calcane de case apăreau brusc şi 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 şi vechile proprietăți ale Bucureştiului, diseminate parcă la voia hazardului, şi după bunul plac al proprietarilor, fără nici o exigență urbanistică". Expresie a unei mentalități similare - oraşul şi romanul - fac deopotrivă impresia unor construcții în care părțile nu vor să se însumeze într-un întreg coerent, ci încearcă sa-şi păstreze individualitatea distinctă. Desigur, oraşul s-a născut spontan, şi de aceea neplanificat, reflex al unei epoci de creş-. tere (socială şi 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 şi 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 şi provizoriu, în vbcea unică a Autorului. Ştim deja că Autorul este o voce printre altele. Perspectivele rămân, în acelaşi fel, necongruente. Ca să ofere o mai mare garanție de autenticitate, romancierul le poate înmulți:

perspectiva unică din *Ultima noapte* lasă locul perspectivei multiple din *Patul lui Procust.* Dar nu le poate totaliza. Omul şi 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 iubeşte: "Oricine iubeşte e ca un călător, singur în speța lui pe lume, şi nu are drept decât să bănuiască aceleaşi sentimente şi la altul...". Naratorul doric nu se simțea niciodată singur în speța lui pe lume. El avea ciudata convingere că poate vorbi despre ceilalți ca şi cum ar vorbi despre sine, că toate mediile şi 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 ştiu destule despre sufletul unei servitoare şi 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-şi făcea mai multe probleme, evocând în *Germinai* viața minerilor din nord, decât îşi făcuse Victor Hugo povestind-o pe aceea a subteranelor Parisului în *Mizerabilii.* Se identificau la fel de uşor cu polițistul Javert şi cu hoțul Jean Valjean. Şi 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 şi Stendhal de a şti cum trăiau, ce gândeau şi ce simțeau nobilii legitimişti, izolați în saloanele lor şi la fel de temeinic rupți de restul lumii ca marii seniori, străbunicii lor, în castelele lor împrejmuite de şanțuri cu apă. Izolare care nu i-a împiedicat câtuşi de puțin pe cei doi romancieri să-şi închipuie, cu. nonşalanță, 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 şi a unui om deopotrivă de omogeni. Un eşantion dintr-o stofă ne ajunge ca să ştim 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 şi, poate, speran-

ță, a pierdut-o romancierul modern: că lumea şi omul sunt realități omogene. Romancierul ionic este vlăstarul unei crize istorice şi filosofice. Sensul global încetând a mai fi sesizabil, nu-i rămâne observatorului decât putința de a se observa pe sine: orice generalizare i se pare suspectă. Scrie despre el însuşi. Şi când vrea să scrie despre alții, le dă acestora, direct, cuvântul. Nu-şi asumă altă răspundere decât de a le culege mărturiile, asemeni Autorului din *Patul lui Procust.* Priveşte lumea romanului din subsolul paginii. în acest punct, omnisciența dorică cedează locul perspectivei interioare din ionic. Abdicarea Naratorului o reflectă pe a Romancierului.

Puțini romancieri, în acest secol, şi 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-noaşterii absolute a omului. Renunțare care, la autorul *Patului lui Procust,* nu pare a se traduce prin vreo frustrare sau nostalgie. Inovator prin temperament, el priveşte schimbările cu bucuria cu care întâmpini progresul. Limitarea câmpului romancierilor, reduşi la experiența proprie şi incapabili a o imagina pe a altora, n-a fost însă totdeauna privită ca un progres. Lukâcs, care a sistematizat cel mai bine argumentele nostalgicilor, afirmă că e de neînțeles orgoliul noilor romancieri de a se comoara cu iluştrii 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 şi contraargumentul lui Adorno şi al altor partizani ai noii arte: chiar dacă lucrurile stau aşa, 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 şi a revoltei contra totalității constrângătoare, dar şi 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 îşi duc în eternitate tainele singulare. Privim nodurile şi 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 şi apa, nu reprezintă un joc pasager, ale cărui reguli să poată fi,

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. Ştie că adevărurile umane,pot into unul într-altul, asemeni păpuşilor ruseşti, 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, aşa 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 ş* intitulat *Filosofia modei,* G. Ibrăileanu se apără mai în glumă, mai în serios, de învinuirea de puritanism pe care i-ar fi adus-o nişte cititoare, în urma unei păreri exprimate în treacăt, 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 şi 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 pârâu (care nu trebuie confundat cu pârleazul proverbial); iar o tânără dintr-un roman al lui Anatole France obținea dovada supremă că e iubita aranjându-şi jartiera sub ochii adoratorului ei. "Ceea ce impresiona aşa de tare pe eroii analizați, astăzi este, ca să zicem aşa, de domeniul public şi nu mai impresionează pe nimeni", constată G. Ibrăileanu, adăugând, cu umor, că lățirea imperiului bunei cuviințe merge mână-n mână cu progresele decolteului. Pe un ton serios, aceste lucruri mai fuseseră discutate şi în pasajul consacrat lui Turgheniev din *Creație şi analiză.* "îşi 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 şi pe aceea a sentimentelor femeii. Iată o legătură nouă şi neaşteptată. Meritul scriitorului rus ar consta într-o dublă pudoare: a corpului şi a sufletului feminin. Sufletul femeii nu este niciodată analizat

405

în prozele lui Turgheniev, rămânând la fel de plin de farmec, ca şi corpul ei nedezbrăcat.

începem să bănuim în toate acestea o concepție despre femeie şi despre iubire: şi, de ce nu, una despre literatura iubirii. G. Ibrăileanu e conştient că moda, ca şi literatura, se schimbă. Nu mai poate fi aceeaşi astăzi ca în epoca lui Turgheniev: "Este şi ea produsul şi expresia unei stări de suflet postbelică, atât de alta decât pe vremurile şi în societatea lui.Turgheniev". Dar nu pare dispus să urmeze el însuşi această evoluție. Cauza? "Moda de-atunci era favorabilă amorului; cea de azi, instinctualității." Violarea secretelor femeii distruge sentimentul, risipeşte farmecul şi transformă literatura întf-un afrodisiac. "De aceea, fie zis în treacăt, detaliarea corpului femeiesc în romane poate să atâțe pe cetitor, dar nu contribuie la acel început de înamorare a lui, necesară pentru a pricepe aşa-numitul «infinit» din sufletul amantului". Autorul *Adelei rox* e numai un puritan, dar şi un sentimental. în sfârşit, spre deosebire de al femeii, ce trebuie protejat, sufletul bărbatului poate fi expus fără primejdie analizei. în toate prozele lui Turgheniev (exemplul predilect), femeia priveşte nestingherit în inima partenerului ei, care nu obține niciodată reciprocitate. Discriminarea e deopotrivă biologică şi sociologică: "Prin rolul ei biologic - argumentează criticul - care îi dictează (ca în toată seria animală) rezerva şi paza, ca şi prin situația ei de sex secundar, de supusă - de-a lungul evoluției sociale - femeia a trebuit să-şi ascundă mişcările sufleteşti în fața bărbatului (...) Toate femeile ştiu să tacă ori să ascundă. Şi o femeie, cu cât e mai femeie, cu atâta posedă mai mult acest caracter şi 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 şi social dominantă, care nu a avut niciodată nevoie şi nici destulă posibilitate să se ascundă (asediatul e veşnic după ziduri; asediatorul e nevoit adesea să atace din câmp deschis subt privirile asediatului ascuns) se dă îndată şi mereu pe față, îşi face adesea chiar o plăcere, ba şi o *datorie* de onorabilitate (la intelectuali: şi o datorie de veracitate) de a-şi deşerta tot sufletul, dar femeia tace, ori spune altceva decât aceea ce gândeşte şi simte". Şi G. Ibrăileanu trage o concluzie care, fiind vorba de viitorul lui roman (ce depăşise stadiul de proiect în anul când autorul făcea aceste considerații), ne interesează foarte mult: şi anume bă 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, şi pe care-i descoperim din titlul eseului său: "creație" şi "analiză". Cel dintâi e preferat de autor lui "comportism", care i se pare oarecum neobişnuit. Amândoi sunt definiți din chiar primele fraze ale eseului: "Dacă s-ar putea cinematografia şi fonografia conținutul unui roman, am vedea pe pânză figurile personagiilor, gesturile lor, toată înfățişarea şi purtarea lor, şi am auzi la fonograf toate vorbele lor, dar ar mai rămâne ceva: ceea ce autorul ceteşte în sufletul personajelor şi ne spune. Aşadar, cinematograful şi fonograful ne-ar da numai *comportarea* personagiilor. Ceea ce nu ne-ar putea da ar fi *Analiza* sufletului lor. Despre *comportism* şi *analiză* voiam să vorbim aici". Patruzeci şi 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 şi trucul submer-siunii dincolo de *suprafața acțiunii* în scopul obținerii unei *păreri întemeiate cu privire la mintea şi inima personajului."* (Sublinierile mele -N.M.) Dacă închidem ochii la calificația implicită a procedeelor în textul din urmă, care la G. Ibrăileanu

deocamdată lipseşte, nu se poate. să nu constatăm o oarecare similitudine între afirmaţiile criticului român şi cele cu care îşi începe Wayne C. Booth *Retorica romanului.* Prin *comportism* şi *analiză,* G. Ibrăileanu înţelege ceea ce profesorul american va numi (într-o altă ordine de idei, e drept) *prezentare* şi *povestire.* Wayne C. Booth consideră că procedeele acestea ţin de strategia adoptată de autor ca să-şi convingă cititorul de verosimilitatea întâmplărilor sau motivaţiilor din ficţiunea sa. Am arătat deja, în primul volum al eseului meu, câte ramificaţii are în *Retorica romanului* aparent banala distincţie. Ea a determinat schimbarea la faţa a studiilor de acest fel. Putem considera că distincţia lui G. Ibrăileanu a fost, ea, lipsită de şansă. 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. Deşi ar fi meritat-o din plin. Motivul trebuie căutat în greşita ei interpretare. Printr-una din acele lunecări de idei, obişnuite la criticii noştri dintre războaie, practicieni excepţionali, dar teoreticieni inconsecvenţi, sen-

.

sului originar al distincţiei lui G. Ibrăileanu i s-a substituit unul derivat şi înşelător. De această substituire nu e complet străin însuşi G. Ibrăileanu, care, preferând termenul "creaţie" celuilalt, mult mai precis, "comportism", a dat naştere unui echivoc. Căci "creaţie" înseamnă (între altele) putere de a concura natura, de a pune în circulaţie personaje realistic viabile, asemănătoare cu cele din viaţă. Când G. Ibrăileanu scrie de exemplu despre personajele unui roman de Mauriac că "fac slabă concurenţă stării civile", deoarece autorul, preocupat să le analizeze psihologic, "nu le creează, nu le individualizează", suntem aproape siguri că el însuşi a pierdut din vedere sensul primar al termenului, aşa cum l-a definit (împrurnutându-l din psihologia behavioris-tă, unde desemna comportarea pur şi simplu a unui ins, în absenţa motivaţiilor explicite). Distincţia iniţială, valabilă în planul mijloacelor, al retoricii narative, s-a văzut astfel deplasată către o opoziţie, în planul conţinutului, şi anume între "acţiune" şi "psihologie". Până azi, critici din cei mai serioşi opun romanul de acţiune, epic, cu afabulaţie abundentă, celui psihologic analitic sau cazuistic. Nimeni n-ar putea însă da o întemeiere riguroasă acestei opoziţii, ce se dovedeşte falsă la un examen mai atent. Acest lucru n-a împiedicat-o sji ia locul distincţiei - şi mai clară, şi mai nuanţată - a lui G. Ibrăileanu şi al cărei sens originar a fost aproape cu totul acoperit.'. celălalt, aşa cum, pe palimpseste, textul păgân a fost şters de cel crt-ştin scris pe deasupra. Eroarea nu e, probabil, nevinovată. O epocă citeşte 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 consideraţiile de până acum va fi, cel puţin într-o privinţă, 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 cruţat de analiză: e nevoie ca felul ei de a se comporta sa respecte anumite reguli. G. Ibrăileanu situează acţiunea romanului la sfârşitul secolului XIX, făcând din Adela mai curând o contemporană a eroinelor *Vieţii la ţară* de Duiliu Zamfirescu decât a doamnei T., a Elei Gheorghidiu sau a lui Nory Baldovin. Adela nu e

ceea ce se va chema mai târziu o femeie modernă şi emancipată, deşi n-o putem învinui nici de stupide prejudecăţi. Voi discuta pe larg aceste lucruri. Deocamdată e util să precizez că natura relaţiei sentimentale înfăţişate în roman atârnă de natura comportamentului social al eroilor care, la rândul lui, e produsul mentalităţii şi atmosferei *Un de siecle. G.* Ibrăileanu a "învechit" deliberat morala, vestimentaţia şi 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* ţine de moda *retro.* Autorul lui n-avea ce face cu nudurile moderne: deopotrivă fizice şi sufleteşti. El procedează oarecum în felul diavolului-călugăr din *Insula pinguinilor* (a cărui experienţă se amuză s-o povestească), care o *îmbracă pe* frumoasa Orberose, transformând-o astfel într-o teribilă ispită pentru toţi pinguinii, ba chiar pentru el însuşi, îndrăgostit de propria operă ca un creator de modele de azi care şi-ar pierde capul după manechinul care-i poartă creaţiile. "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 şi inteligent, care reîntâlneşte

întâmplător, într-o vacanță estivală, pe Adela, tânără femeie, abia trecută de douăzeci de ani, şi pe care o cunoaşte de când era doar o fetiță. Se plimbă, conversează, îşi împrospătează amintirile. în sufletul bărbatului se deşteaptă 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 şi-au spus unul altuia nimic esențial, deşi 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 păşit mai departe prin ceața de pe jos, care părea lumină de lună condensată. Umblam tăcuți, ținând-o - nu; ținându-ne - de mână, şi din ce în ce mai conştient că s-a întâmplat ceva neobişnuit, acum pentru întâia oară, c-am trecut în altă fază a vieții. Dar toate se confundau în conştiință, erau tulburi şi 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 copilăreşte. Toată viața ei şi toată viața mea o simțeam concentrată în micul ei pumn închis în palma mâinii mele. (...)

409

Când am intrat în Bălțăteşti, mâna ei era încă proprietatea mea, ca *dincolo.* Dar faptul rămânând acelaşi, semnificația acum devenea alta. Şi când ea îşi desfăcu mâna de a rnea, deget cu deget, cu mişcări fine, parcă, din delicateță, pe ascuns de mine, şi o scoase din buzunarul pardesiului încet, pe nesimțite, simții că aşa trebuia să facă: lumea în care fusesem adineaorea, spectacolul unic, era demult, era departe, era ca amintirea, la deşteptare, a unui vis în vis.

Din realitatea de fiecare zi năvălea toată, cu sentimentul că peste câteva minute se isprăveşte ultima seară şi 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 şovăitor, 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 ezitările unui om care caută conştiincios, şi nu găseşte 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 şi puțin biciuit în mândria mea, dar înconjurând cuvântul teribil, i-am definit sentimentul meu «curios»: «O nesfârşită prietenie pasionată.» (Cuvântul «prietenie» avea rolul să slăbească efectul celuilalt, ca eterul care insensibilizează şi face suportabilă înțepătura).

N-am spus nimic. Ajunsesem la poarta casei ei. Eram, amândoi, în atitudinea care precede despărțirea. (Calculase locul şi momentul? Alesese ultima întâlnire, ca totul să rămână fără urmare? Ori aşteptase, şi acum, plecând, se împlinise termenul?) Şi-a trecut numai mâna pe ochi şi pe frunte. îi simțeam respirația aproape, parfumul fierbinte al ființei ei. Stătea nemişcată, 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 mănuşa, 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 şi mai otrăvitoare, între încheieturile degetelor şi, 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 impacientă şi pe care o sărutam mereu în toate felurile. Stând cu fața întoarsă, în întuneric şi sub copacul care ne adăpostea şi 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, moleşită, fără voință. în sfârşit, repurtând cea mai mare victorie asupra mea de când exist, am lăsat din mână mica pradă - ea şi-a trecut din nou mâna pe ochi şi pe frunte când îmi spunea şoptit: «Bună seara» - şi m-am despărțit de dânsa c-un sentiment de fericire, de durere, de ruşine, de triumf, de spaimă..."

Bărbatul de patruzeci de ani şi femeia de douăzeci se țin de mână ca doi copii: deşi nici unul, nici cealaltă, nu mai sunt nişte copii: el a avut câteva experiențe amoroase, ea a fost măritată şi a divorțat. Suntem foarte departe de atmosfera erotică din romanele lui Camil Petres-cu. Şi ce importanță capătă,

de exemplu, ținerea mâinii ei într-a lui! Codrescu mărturiseşte a fi avut în acele clipe conştiința tulbure că a-cest simplu fapt reprezintă un eveniment neobişnuit. Lungile lor plimbări şi 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 şi indestructibile. Dar toate acestea s-au petrecut *dincolo:* într-o zonă ce pare exclusă de la realitatea cotidiană a stațiunii şi a vieții celor doi. Prelungirea intimității *dincoace* e resimțită de Codrescu aproape ca o dureroasă iluzie. Adela şi desface degetele din încleştare pe furiş, ho-teşte-delicat, şi Codrescu îşi dă subit seama că realitatea obişnuită - în care el este prietenul cu douăzeci de ani mai bătrân, "maestrul" de odinioară al adolescentei - năvăleşte 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 cvadragenarului 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 şi 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. Şi 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 totuşi sub acest mod cam retoric de a vorbi? Momentul culminant, şi cel mai tulbure-tulburător al serii îl constituie sărutul mâinii, cu tot ritualul lui spontan, dacă pot spune aşa. Scoaterea mănuşii ("dezbumbând-o inexpert") şi sărutarea delicat-pasionată a degetelor şi a palmei, pe o parte şi 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 şi naivul Codrescu pe unul de-ai lor. Sărutul mâinii nu e deloc cast, ci perfid şi neruşinat. Cvadragenarul dovedeşte o neaşteptată imaginație erotică. Se comportă ca un virtual desfrânat. Dar poate că lucrul cel mai straniu abia urmează: "în sfârşit, repurtând cea mai mare victorie asupra mea de când exist, am lăsat din mână mica pradă... şi m-am despărțit de dânsa c-un sentiment de fericire, de durere, de ruşine, de triumf, de spaimă..." Victorie asupra lui însuşi? Desigur, căci a avut energia să se sustragă vrăjii senzuale, pe care tot el a provocat-o şi s-o abandoneze pe Adela. După ce i-a distrus voința: "tulburată, încurcată, alarmată, moleşită, Iară voință". Mica pradă -care e mâna, ținută într-a lui şi apoi umplută de sărutări rafinat-păti-maşe, dar care poate fi considerată, printr-o sinecdocă instantanee, femeia însăşi - 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-şi for-i" meze părerea că timidul ei curtezan nu e doar un ins nehotărât şi plin de scrupule etice, dar un seducător (e drept, dintr-o speță aparte),.la care laşitatea sentimentală e menită să-l protejeze de riscuri şi să-i procure incomparabile bucurii de moment. 412
Nu ştim ce a gândit Adela. Conform cu programul său estetic, autorul nu-i dă cuvântul. Şi, 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 şi de celelalte eroine misterioase şi fermecătoare ale literaturii ruseşti îndeosebi, care au constituit model pentru Adela. însă, dacă-i citim cu atenție articolele despre *Arma Karenina, Fum, Manon Lescaut* şi celelalte, vom remarca şi că, eroinele fiind considerate de către critic foarte asemănătoare şi previzibile în enigmatica lor comportare, eroii sunt, ei, şi mai diverşi, şi mai complecşi. Cum poate fi fericit eroul lui Turgheniev din *Un om de prisos* alături de femeia pe care o iubeşte, după ce a asistat la pasiunile ei pentru alții, şi ştiind că l-a luat de bărbat, ca şi Katty pe Levin în *Arma Karenina,* din decepție şi fără a-l iubi? Şi cum poate avea eroul dostoievskian din *Umiliți şi obidiți* tăria sufletească de a dori fetei de care e îndrăgostit să-şi afle fericirea lângă rivalul lui? "Şi e interesant de observat - exclamă G. Ibrăileanu punându-şi întrebările - că această situație e frecventă la scriitorii ruşi. Ei parcă vreau să ne calmeze avânturile romantice şi să ne strige că «viața nu e un roman» şi că... romanele sunt realiste". *Opere,* 2). Am închis paranteza. Dacă nu ştim ce gândeşte Adela, cunoaştem în schimb destul de amănunțit gândurile lui Codrescu, după despărțirea din ultima lor seară. Aceste gânduri sunt foarte lucide, într-o privință, şi complet oarbe, în alta. Şezând pe banca de la poartă şi ascultând paşii Adelei, care se plimbă prin cerdac, Emil Codrescu îşi dă seama

imediat ce se întâmplă: întreaga viaţă lăuntrică a tinerei femei este determinată în aceste momente de existenţa lui. De aici nu trage însă concluzia că numai o femeie care iubeşte se comportă aşa. E, dimpotrivă, obsedat de o "idee inamică", furişată în suflet, şi anume că s-a purtat neconvenabil cu Adela: "I-am sărutat mâna şi braţul 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, admiraţie, simpatie, recunoştinţă?" Şi, îndată, Codrescu elimină singurul răspuns corect: "E ruşinos să
413
înclin spre ipoteza că mă iubeşte". Sfâşierea sufletească a doctorului provine din neputinţa de a avea certitudini în privinţa sentimentelor Adelei. Să fie Codrescu atât de naiv încât să caute certitudini într-un domeniu ca acela sentimental şi atât de orb încât să nu vadă că fiecare gest al Adelei i le oferă pe tavă? Vânătorul şi-a fixat cu abilitate prada; apoi a lăsat-o să-i scape. încearcă să se explice cu sine. Ştie nu numai că ultima seară ar fi putut să fie decisivă, dar că, într-un fel, a şi fost: "... Orice a simţit atunci, orice simte acum, raportul dintre ea şi mine s-a schimbat radical, pentru totdeauna, până la moarte..." Ascultându-i, la nesfârşit, paşii pe podeaua de lemn a cerdacului, e pătruns deodată de conştiinţă că a făcut-o femeia lui: "Realitatea asta nouă, care începuse acum o jumătate de oră, mă uimea. îi spusesem că o iubesc, mă lăsa s-o iubesc. Dacă aş fi vrut să-i sărut picioarele, care umblau acum neliniştite prin cerdac, sunt sigur că m-ar fi lăsat, atât de mult nu mai avea nici o voinţă în clipele acelea". Iată: nu e atât de naiv şi de orb cum l-am fi putut crede. Ştie nu numai că Adela s-ar lăsa iubită, dar că în fond îl iubeşte şi ea. Misterul femeii e absent. Codrescu ştie chiar mai mult decât spune: ştie în definitiv *totul* despre Adela. Dar despre el însuşi? Aceasta e întrebarea. Sufletul bărbatului care iubeşte 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 seducţiei 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 tranşantă dar pe care nu suntem siguri dacă trebuie s-o raportăm la autor sau la erou - însetat de certitudini şi înspăimântat de contradicţiile ce răsar la tot pasul al unui intelectual cu acţiunea erotică paralizată de prea multă disociaţie". Ideea o vom găsi, în variante apropiate, la majoritatea comentatorilor, şi ea pare să aibă, în ochii tuturor, me-

Comentatorii au făcut în general abstracţie de posibilitatea unei motivaţii sub-conştiente. Iar unul dintre ei, Al. Protop opescu, a respins-o fără echivoc: "Dacă ceva lipseşte cu adevărat făpturii lui Emil Codrescu, acela este chiar *subcohşti-entul." (Romanul psihologic românesc).* Excepţiile, de care va fi vorba mai încolo, confirmă o regulă îndeajuns de tiranică, mai ales în critica de pîhă la război şi ca're
' 414
ritul de a fi fost sugerată de însuşi eroul-narator: "Nu mai pot înţelege nimic..., scrie Emil Codrescu în jurnalul său. întreaga logică mi-i viciată de conştiinţa celor câţiva ani peste cei care permit asemenea jocuri. Abuzul involuntar de analiză, boală veche şi incurabilă, complicat cu conştiinţa celor douăzeci de ani ai ei şi patruzeci ai mei, m-a aruncat

nu coboară niciodată examenul psihologiei personajelor sub nivelul conştiinţei, atunci când există motivaţii explicite oferite de eroii înşişi. Cauza acestui "respect" faţă de părerea personajului e dublă în *Adela:* pe de-o parte, naratorul a fost confundat cu autorul, şi tot ce G. Ibrăileanu a susţinut în articole a fost folosit ca sprijin pentru teoriile lui Emil Codrescu; pe de alta, naratorul e considerat încă şi astăzi de critici ca absolut creditabil, opiniile nefiindu-i puse la îndoială, în ce priveşte ultimul caz, s-ar părea că în criticul român se află, pitit, un fost cititor de poveşti pentru copii. Confuzia dintre autor şi narator am semnalat-o, începând cu introducerea acestui eseu, de câteva ori. Să nu pierdem prilejul de a-i studia consecinţele 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 fiinţe de vârste prea disproporţionate", sau, cu alte cuvinte, "problema melancolică a dragostei târzii". Legătura cu problema *Adelei* a părut a nu mai comporta discuţie. Mai ales că s-au adăugat şi alte articole ale criticului, conţinând idei asemănătoare. Lucrurile n-au rămas însă aici, la o posibilă intenţie 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 însuşi. Şi 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 dezmintă într-o scurtă prefaţă: *'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 şi titlul "romanului". Se putea o mai, cum să zic, elementară precizare? Şi, totuşi, un critic, ' altminteri experimentat, ca Vladimir Streinu o înlătură, fără să clipească, sub cuvânt!că n-ar fi la mijloc decât nişte "măsuri de prudenţă delicată" ce fac parte "din."cunoscutul arsenal naiv al scriitorilor sentimentali, dar şi orgolioşi, ai veacului tre-. icut, care, voind să-şi ascundă mai

bine viaţa lor intimă, prin aceasta chiar o denunţau". Şi, ca să nu mai fie nici o îndoială, scrie negru pe alb: "Totul nu este decât o disimulare romantică. Doctorul Emil Codrescu e însuşi G. Ibrăileanu, Adela e femeia reală, după cum real este însuşi cadrul naturistic, Bălţăteştii etc." *(Pagini de critică literară,* 2). Teza lui Vladimir Streinu nu e, vai, singulară în epocă şi chiar mai târziu. Pompiliu Constantinescu este de exact aceeaşi părere: "Romanul se compune. din nişte însemnări intime ale eroului, doctorul Emil Codrescu, îndărătul persoanei căruia îl ghicim pe G. Ibrăileanu însuşi, chiar dacă toate eforturile de deghizare,
adesea puerile până la înduioşare, sunt întreprinse spre a îndepărta orice asemenea

într-o ţesătură inextricabilă, din care mi-i cu neputinţă să mă descurc". Motivele, conştiente, ale comportării eroului apar aici *în clar* şi 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 acţiunea: cei douăzeci de ani mai puţin ai
impresie" *Scrieri,* 3). Douăzeci şi cinci de ani după aceea, G. Călinescu e doar cu puţin mai nuanţat: "Emil Codrescu este, indubitabil, un alter-ego al lui G. Ibrăi-leanu..." *Esenţa realismului,* în *Contemporanul* din 1960). în fine, Al. Pini, ca nu cumva să uităm că este şi biograf al criticului, face public, în *Opera lui Ibrăileanu,* 1959, "secretul" *Adelei:* "în *Adela* protagoniştii au... 40 şi 20 de ani, iar nu 52 şi 27 cât aveau Ibrăileanu şi Olga Tocilescu, dacă ne este îngăduită t) indiscreţie biografică, în 1923". Naratorul s-a împărtăşit astfel de autoritatea autorului: cum să fie puse în aceste condiţii la îndoială motive din psihologia celui dintâi care nu făceau decât să transfigureze raţiuni, reale, din psihologia celui de al doilea? în încheierea acestor consideraţii, nu mi se pare inutil să rezum cea mai bună sistematizare a problemei raporturilor dintre Autor, Narator şi Personaj din câte există, şi anume aceea a lui Gerard Genette din *Figures HI* intitulată *Recours â la methode* şi bazată pe romanul lui Proust. Criticul francez distinge, mai întâi, două *nivele narative;* acela în care situăm, de exemplu, pe Homer, ca autor al *Odiseii* (autor de gradul I), şi acela în care situăm pe oricare din personajele *Odiseii* care relatează o întâmplare, de pildă pe Ulise povestindu-şi în cânturile IX-XII peripeţiile (autor de gradul II). Autorul I este *extradiegetic,* autorul II este *intradiegetic.* Dacă ne amintim că *diegeză*înseamnă acţiune, eveniment, deosebirea se explică de la sine. în al doilea rând, Genette distinge, în paralel, două feluri de *relaţii* pe care cel care povesteşte 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 însuşi eroul ei. Genette numeşte primul caz *beterodiegetic* şi pe al doilea, *homodiegetic.* Combinând criteriul nivelelor narative cu acela al relaţiilor, el obţine o clasificare foarte clară şi 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 ITI-a); 2) *extradiegetic-bomodiegetic:* 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 Şeherezada spunând, în *Halima,* regelui Şahriar cele o mie şi una de poveşti); 4) *intradiegetic-homodiegetic:* un Autor II îşi povesteşte propriile întâmplări (unele romane la persoana întâi, cu aspect de jurnal, autobiografie sau memorial fictiv, care conţin 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 declaraţie a naratorului: "Numiţi-mă Ismael"). Există, desigur, şi cazuri mai complicate: chiar marele roman proustian aparţine, în acelaşi timp, de mai multe categorii. *Adela* intră în cea de a patra, în ciuda obstinaţiei criticilor de dinainte de război de a-l considera ca aparţinând clasei a doua. Diferenţa ni se pare astăzi frapantă, ca şi natura acestei vechi confuzii. 416 ″.
femeii iubite. Ce-ar fi de adăugat? Poate doar că aceste motive *conştiente 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 înfăţişează atmosfera staţiunii, în notaţii telegrafice, în fraze eliptice de predicat, menită parcă să o restituie cât mai viu şi direct. Acelaşi stil este aplicat preocupărilor strict personale ale doctorului, care şi-a luat cu el cata- loagele' câtorva librării străine, un dicţionar (de fapt, un *Larousse de poche)* şi pe Diogen Laerţiul, din care reciteşte paginile despre Epicur, cu emoţia vădită, deşi nu mărturisită direct, de a se regăsi în ele ("Ata-raxie, «Apatie»... Frica de acţiune a omului lipsit de energie impulsivă... Teroarea intelectualului prea lucid şi prea mult preocupat de urmările faptelor lui" ş.a.m.d.). Acest pasaj a fost intens valorificat de comentatori, căci autoportretul în spirit epicureic părea să ofere o explicaţie imediată pentru comportamentul lui Codrescu faţă de Adela. Mai puţin au atras atenţia bizareria bibliotecii estivale a doctorului (i-a consacrat câteva pagini dintr-un eseu, pline de hazul ideii, Marian Papahagi, în *Eros şi utopie)* şi natura interesului acestuia pentru lectura dicţionarelor. Ne-o destăinuie Codrescu însuşi: "Dicţionarul - pentru momentele când spiritul vrea să ia contact mai concret cu lumea realităţilor. După un instrument de teslărie, o pasăre (uneori ai şi figura alături; şi păsările din dicţionare au totdeauna mutra mirată şi comică) apoi o prepoziţie cu înţelesurile ei subtile, demonstrate prin exemple naive. Şi tot aşa, 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 oraş cu nume ciudat, şi mai cu seamă la diva care a debutat la Neapole şi a fost pe rând (sau aproape) metresa unui duce, a unui conte, a unui tenor şi apoi nevasta unui bancher. Nu mai e

dicţionar. *E un roman în notaţii su-*

Marian Papahagi a dovedit că jocul lui G. Ibrăileanu cu ideea dicţionarului merge mai departe decât se credea: oraşul, regele pletos şi diva italiană au putut lî identificate ca variaţii «le-numelui Adelei. De altfel, într-o reflecţie din *Privind viaţa,* motivul dicţionarului revine într-o formulare frapant borgesiană: "Dacă am face toate combinaţiile posibile între cuvintele unui dicţionar de buzunar, am construi o infinitate de opere ştiinţifice care ar răsturna, ca pe nişte încercări puerile, toate teoriile ştiinţei de azi; am construi o infinitate de opere literare, faţă cu care *Divina Comedie* ar fi o simplă încercare juvenilă; am construi tragediile pierdute ale lui Euripide şi tratatele lui Epicur, am învia din morţi Biblioteca din Alexandria..."

417

gestive". Sublinierea îmi aparţine. în acest pasaj sunt cel puţin două afirmaţii foarte importante. întâia ar fi aceea că dicţionarul înlesneşte cititorului un mai direct contact cu lucrurile. Dicţionarul ar fi ca un roman documentar, fără ficţiune, oferind realitatea în concretul ei imediat, nemodificata imaginar şi nestructurată după regulile artei. Romanele propriu-zise ne obosesc prin pretenţia lor de a prelucra viaţa şi de-a ne-o restitui după un proces oarecare de elaboraţie; dicţionarul ne întoarce la surse. Dar (şi aceasta este a doua afirmaţie) un asemenea roman "în notaţii 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 imaginaţia celui care scrie, reprezintă un mod de revelare a imaginaţiei celui care citeşte. Romanul latent din dicţionar nu se citeşte, dar se imaginează de către fiecare din nou.

Cum să nu bănuim aici o estetică bazată pe oboseala de ficţiune? Şi cum să nu vedem legătura cu faptul că *Adela* are înfăţişarea unui jurnal? Jurnalul intim este şi el un roman: virtual. Aşa cum nu mai citeşte romane, pe care le închipuie în marginea dicţionarului, naratorul din *Adela* are pretenţia că nu scrie propriu vorbind un roman, dar că îl face posibil în marginea jurnalului său intim. Caracterul eliptic al frazelor, fragmentarismul notaţiilor, lipsa epicului, introducerea directă a unor reflecţii şi maxime - toate acestea decurg din formula adoptată, în loc să prelucreze exhaustiv şi complet evenimentele, jurnalul le înregistrează sugestiv: lăsând cititorului sarcina de a le "interpreta". Jurnalul e o colecţie de fapte şi un roman din care lipseşte imaginaţia: în sensul că abia lectura o introduce în el. La limită, jurnalul e un roman aleatoriu. Se înţelege 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 însuşi care, dacă nu elaborează până la capăt romanul, colaborează totuşi 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 desfăşurării, naratorul pretinde implicit că nu are idee de sensul lor global (la fel cum, celui care trăieşte, sensul propriei vieţi îi scapă, căci, vorba lui Malraux, numai moartea transformă o viaţă într-un destin) şi că, deci, nu oferă cititorului decât sfărâmături din care acesta urmează să construiască între-

418

gul; pe de altă parte însă, sfarâmăturile sunt, în fond, nişte indici, nişte semne, prin care cititorul e condus abil spre soluţia dorită de narator (căci romanul nu e cu adevărat viaţa, ci o convenţie în care "autorul e totdeauna omniscient: aceasta este baza oricărei tehnici romaneşti", dacă e să-l credem pe R. Humphrey, autor al unui studiu despre *Stream of Consciousness in the Modern Novei,* 1955). Rezultatul imediat, şi de asemenea paradoxal, este acela că un bun cititor trebuie să cadă în cursa întinsă de romancier şi să interpreteze liber, "ca în viaţă", elementele ce i se furnizează: să fie în stare să imagineze până la capăt povestea "telegrafiată" de narator.

Povestea este, în cazul de faţă, ceea ce Emil Codrescu ne spune despre eşecul dragostei lui pentru Adela; o poveste care ne este înfăţişată ca "trăită" şi notată pe măsură ce este "trăită", fără putinţa 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, îşi petrece noaptea în tovărăşia jurnalului, după ce şi-a petrecut ziua în tovărăşia Adelei. Distanţa dintre cele două planuri temporale trebuie s-o presupunem deci ca foarte mică. Notarea evenimentelor şi desfăşurarea lor sunt în fond contemporane: timpul jurnalului este un timp *alternat* (termenul lui Genette). Alternarea este relativ regulată iar distanţa dintre diegeză şi povestire se poate apropia uneori de zero, rămânând constant înlăuntrul celor douăzeci şi patru de ore ale unei zile: de aici şi numele *jurnalului.* In aceste condiţii, naratorul se află prins într-un joc al ignoranţei; de care cititorul profită. Naratorul jurnalului este, într-o mai mare măsură decât oricare altul, necreditabil: se află foarte aproape de evenimente, al căror sfârşit nu trebuie să-l cunoască; este protagonist în aceste evenimente

şi, prin urmare, complice cu sirie; lipseşte orice reper exterior, în fine, pe care să putem sprijini versiunea naratorului. »
Dacă vom înmănunchea acum toate consideraţiile despre formula *Adelei,* vom putea trage primele concluzii. Iată: Emil Codrescu nu e G. Ibrăileanu şi comportarea lui are propriile motivaţii conştiente şi inconştiente (altfel, personajul n-ar fi plauzibil, realist), pentru care afirmaţiile celui din urmă, din articole sau din alte părţi, nu constituie în nici un caz o cheie; sau, dacă ele sunt o cheie, vor descuia doar uşile aflate la un singur cat al edificiului şi anume la acela al *intenţiilor*

romancierului; motivaţiile sale *conştiente* Emil Codrescu le încredinţează jurnalului, pe care-l ţine la zi, şi 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 explicaţiilor se află cu un cat mai jos, în *subconştientul* naratorului, în acele motivaţii care-i scapă lui însuşi sau pe care, mai mult, el se străduieşte să le mascheze. La acestea, trebuie să adăugăm că forma, până la' un punct aleatorie, a romanului-jurnal face un mai direct apel la imaginaţia cititorului decât un roman obişnuit: nu, desigur, în sensul că adevărul intim al lui Emil Codrescu ar fi o invenţie a celui care citeşte, dar în acela, ceva mai complex, că acest adevăr nu se află *pur şi simplu* nici în intenţiile celui care scrie romanul (G. Ibrăileanu), nici în autoanaliza celui care ţine jurnalul (Emil Codrescu - narator), nici în conştiinţa cvadragenarului îndrăgostit (Emil Codrescu - personaj): ci într-un plan virtual, invizibil, care intersectează planurile reale, vizibile, ale Autorului, Naratorului şi Personajului, şi pe care numai Cititorul îl poate degaja şi pune în evidenţă. De planul Autorului voi face abstracţie (chiar dacă nu cu totul); de al Naratorului (analiza, autoanaliza) şi de al Personajului (motivaţiile conştiente şi inconştiente) mă voi ocupa, în această ordine, în continuare.
I-am lăsat pe Codrescu şi pe Adela profund tulburaţi după cea din urmă plimbare. Adela se plimbă agitată de la un capăt la altul al cerdacului. Doctorul, pe banca din poartă, îi ascultă paşii şi se simte treptat cuprins de remuşcări. A sărutat, atât de pătimaş, mâna Adelei, şi s-a retras apoi cu laşitate. încearcă să-şi 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 procedeul, "la lucru", în *Adela.*
Analiza a fost pusă de obicei în slujba cunoaşterii sufletului. Auto-analizându-se, Emil Codrescu nu face excepţie. în seara despărţirii, sufletul lui pare bolnav. Doctorul îşi acordă un consult. Ştim deja în ce constă el. Dar trebuie să ne ocupăm mai îndeaproape de felul cum procedează naratorul. Analiza, ca vechi procedeu romanesc, nu e aceeaşi în romanele dorice şi în acelea ionice. Aici mă interesează o anumită latură a problemei. Cine compară, de exemplu, *Afinităţile elective* cu *Adela* va observa cu siguranţă că obiectul analizei diferă în cele două

romane. Despre romanul goetheean, Gundolf scrie în monografia lui că este un fel de "experienţă concretă prin care urmează a fi dezvăluit un proces chimic: experienţa nu este întreprinsă pentru a încânta ochii copiilor, de dragul culorilor, al flăcărilor, al separărilor sau al combinărilor curioase, ci cu scopul de a evidenţia 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 *Creaţie şi analiză,* analiza propriu-zisă de moralism, G. Ibrăileanu atribuie celui din urmă un sens oarecum asemănător cu deducţia din procedeul clasic.) în *Adela,* din contra, nu mai este observată "legea" care se reflectă înmişcările individuale ale sufletului, ci înseşi aceste mişcări, în spatele cărora umbra legii s-a şters de mult. Eduard sau Otilia nu-l reţin pe Goethe, decât în măsura în care, afirmă tot Gundolf, îi oferă "mărturii ale treptelor, straturilor şi proceselor cosmice". Adela sau Codrescu sunt, în schimb, "cazuri", interesante în psihologia lor neconfundabilă şi imprevizibilă. "Dar bag de seamă că filele jurnalului au ajuns nişte adevărate «foi de observaţie». îmi iau pulsul şi temperatura de câteva ori pe zi" - constată Codrescu în jurnalul său. Foaia de observaţie şi termometrul sunt documente ale conjuncturii, ale momentului, ale veşnic schimbătorului. Psihologia personajului ionic, pe care nici o lege generală n-o mai garantează a-prioric, poate căpăta, cel mult, o explicaţie statistică. Jurnalul doctorului Codrescu este, în acest sens, o veritabilă colecţie (cuvântul l-a folosit Marian Papahagi). Sunt de exemplu transcrise senzaţii pure: "Senzaţia căldurii ei fizice de la distanţă. Nevoia inexorabilă, care îmi oprimă respiraţia, de pulsaţia vieţii ei". Sau impresii intelectuale: "Fetişizarea tuturor obiectelor ei şi a tot ce deţine ea". Sau "senzaţii" produse de cuvinte: "Senzaţia de voluptate pe care-l

dă cuvântul *Ea,* când o *numesc* astfel, oral sau mental, probabil că, fiind contradictoriul lui El, şi atât de femeiesc prin fizionomia lui, dimorfismul gramatical proclamă întreaga conştiinţă asupra *femeii,* până la halucinaţie".
Analiza din *Adela* prezintă şi 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 propoziţie conţine o intuiţie extraordinară a roman-
421
cierului: de fapt, nu numai în clipa despărţirii finale, dar în fiecare clipă a vieţii lui Codrescu prezentul tinde să se transforme în trecut. Cu tot epicureismul profesat, doctorul nu trăieşte cu adevărat în prezent, care e timpul acţiunii, iar el este un abulic şi 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 viaţa povestită la timpul trecut. Oricât de mică ar fi distanţa în timp, la care m-am referit, între întâmplările zilnice de la Bălţăteşti şi înregistrarea lor în jurnal, ea este suficientă ca să ipos-tazieze trăirea în rememorare. Codrescu se înţelege mai bine pe sine dacă se contemplă şi se analizează decât dacă "se trăieşte". Introspecţia este la el o formă de viaţă. Ar putea spune: mă analizez, deci exist. Analiza nu doar îi dezvăluie motivaţiile propriei comportări: ci, aşa-zicând, le instituie. Le conferă, cu alte cuvinte, realitate. Jurnalul nu trebuie socotit pur şi simplu un registru fidel al emoţiilor de tot felul, al micilor şi marilor evenimente, al pasiunii şi inhibiţiei erotice a doctorului: el este, am atras de la început atenţia, modul lui de a se explica şi justifica. Autoanaliza e un autoconsult: care trebuie să conducă la un diagnostic. Şi conduce la unul. Toată dificultatea constă în a-i verifica valabilitatea. Nu dispunem decât de observaţiile medicu-lui-pacient şi de versiunea lui. Emil Codrescu povesteşte întâlnirile cu Adela, la trei vârste diferite. Cea dintâi Adelă este fetiţa care nu se despărţise încă de păpuşi şi pe care Codrescu o ţinea pe genunchi: îi "mânca" degetele, îşi lipea fruntea de a ei ca să-i vadă un singur ochi în loc de doi, îi păzea păpuşile adormite etc. "Fericirea ei cea mare era însă s-o ridic «în pod», fericire exprimată întâi cu râsete gâlgâitoare de hulubiţă mică, pe urmă cu ţipete ascuţite la punctul culminant al ascensiunii". Jocul are un evident substrat erotic, de care eroul nu era conştient, dar despre care naratorul are totuşi o anume idee. "Jenat să dezmierd fetiţa în faţa tuturora - *întotdeauna mi-a fost cu neputinţă să sărut copiii în public* -îi devoram ochii, năsucul, obrajii, cârlionţii, ceafa când eram numai noi singuri. In aceste *tete-â-tete-uri* nu lipseau dialogurile pasionate: «Adelă, mă iubeşti?» «Te iubesc!» «Tare?» «Ta'e!»" Paranteza subliniată arată că naratorul nu ştie cărei cauze să atribuie jena: dar jena însăşi nu e decât reflexul substratului obscur al unor jocuri inocente. "Secretul pasiunii noastre reciproce era simplu", adaugă naratorul:
422
Adela se simţea, instinctiv, adorată iar tânărul ei prieten, lipsit de mamă şi de surori, îşi concentrează asupra fetiţei "toate posibilităţile de afecţiuni familiale". "Ea îmi *întorsese* capul pentru că orice om, din cauza unui instinct atavic, are tandreţi pentru puii de om". Mărturisire capitală: întâiul sentiment al lui Codrescu faţă de Adela este patern; fetiţa iubită este "o jucărie vie şi plină de surprize", aşadar o posibilă "fiică".
Legătura apare cu desăvârşire alta, după şase ani, în cele două veri petrecute împreună la ţară, când studentul de odinioară a devenit doctor iar fetiţa zvăpăiată "o domnişoară de cincisprezece ani, o fată înaltă, subţire", "de o frumuseţe mândră, semeaţă, aproape orgolioasă, amestec unic care-i dădea ceva matur şi în acelaşi 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 cărţi, îi recomandam anumite pasaje şi ne plimbam ceasuri întregi prin parc..." Este raportul dintre Lai Cantacuzin şi Daria Mazu din romanul sadovenian. Dar, adaugă imediat, recreaţiile erau mult mai diverse: la treizeci şi 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, praştii pentru piţigoi şi vrăbii, cules de mure, arcuri de răchită cu săgeţi de corn şi celelalte. Acestea sunt jocuri de frate şi soră. Imperceptibil, sentimentul patern s-a schimbat într-unui frăţesc. Gesturile de intimitate ale Adelei constau acum în a face totul pe din două: "Seara, la masa dată invitaţilor, cu mişcări intenţionat încete, ca să nu treacă neobservate, a luat o prăjitură, a tăiat-o în două şi mi-a dat o jumătate mie". El e "prietenul" ei. Când, o dată, el vrea să plece, Adela se supără şi, la explicaţia lui că îl cheamă treburile, îi spune cu parapon: "Desigur, ce importanţă am eu pentru mata". îndemnată să se mărite, fata se

agasează. Se doreşte mare şi-i pretinde s-o trateze ca pe o femeie. între ei persistă echivocuri delicioase. Deşi n-o mărturiseşte direct, doctorul e atras de senzualitatea încă latentă a fetei. Pe când culeg mure, îi observă gura: "Buzele ei, înroşite de sucul rubiniu, dădea o expresie provocantă frumuseţii ei blonde". Aici intervine o nouă despărţire, de câţiva ani, în care Adela se mărită şi divorţează, Codrescu se află în străinătate de unde-i scrie, un timp, apoi, luat cu altele, amână şi firul se rupe.
423
.
Reîntâlnirea are loc la Bălţăteşti şi o cunoaştem mai bine. "între noi stau acum, izolate: purtarea mea incalificabilă şi căsătoria ei neizbutită", în prima vizită, Codrescu e şocat de schimbarea doamnei M., mama Adelei, înainte de a fi de a Adelei însăşi. "Era atât de frumoasă când am cunoscut-o! Ca orice adolescent, iubeam pe toate doamnele tinere pe care le cunoşteam..." Şi: "Adela seamănă cu mama ei cum era atunci... Niciodată nu m-a lovit ori nu m-a interesat ca astăzi a-semănarea dintre ele". Reflecţiile pe această temă au, vom vedea, semnificaţia lor. Ceea ce defineşte "prietenia pasionată" dintre cvadragenar şi 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 şi mai matură. în timp ce «cher maître» se pierde în sofisticata lui sentimentală, neajutorat şi contradictoriu Adela capătă, pe alocuri, cu toată extraordinar de proaspăta ei feminitate, un aer protector şi matern: îi socoteşte ţigările şi i le dă cu număr, îi face program peste zi, nelăsându-i drept de replică, îl ceartă că nu doarme nopţile, îl împacă tandru după ce-l ceartă ("Apoi, ridicându-se, mă dezmierdă pe mână în treacăt, scurt, ca pe un copil, şi plecarăm"), îi alină suferinţa ("Orice femeie are ceva matern faţă de bărbatul pentru care are afecţiune când el sufere..."), îi probează o perspicacitate şi o cunoaştere a oamenilor de care n,-o credea în stare şi care îl pune uneori în cea mai mare încurcătură ("Mata nu vrei niciodată ceea ce vrei...!" exclamă Adela). în aceste condiţii, intimitatea dintre Codrescu şi Adela progresează lent şi este permanent frânată de sentimentele contradictorii ale bărbatului. Ofensiva femeii se loveşte de o barieră infranşisabilă. Nu e vorba, propriu-zis, de o pudoare exagerată, nici numai de efectele unei educaţii puritane: în definitiv, între Codrescu şi Adela se consumă gesturi şi cuvinte limpede angajamente şi, pe de altă parte, inhibiţia socială nu joacă decât un rol minim.
Acesta este un aspect interesant al relaţiei lor. în *Adolphe,* ca şi în *Elena* lui Bolintineanu, realizarea sentimentului întâlneşte obstacolul convenţiei sociale, al acelei "ordre des choses" stabilite, a cărei încălcare înseamnă marginalizarea culpabililor. Nici o ipocrizie de acest fel nu pare a funcţiona în lumea din *Adela.* Codrescu e invitat zilnic la doamna M. şi la Adela, se pun la cale plimbări şi excursii în doi, pe jos ori cu trăsura. Colportarea tendenţioasă a prieteniei lor lipseşte cu
424
desăvârşire. Nu e suficient să punem explicaţia faptului pe seama mediului de staţiune, a, în fond, dislocării, provizorii a eroilor: căci în Bălţăteşti aproape toată lumea se cunoaşte, ca într-un Iaşi redus la scară. Staţiunea 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 convenţiile sociale. Era staţiunea aproape internaţională, cu lume ce nu se cunoaşte, ca Vevey în *Daisy Miller* a lui Henry James, ca Soden din *Ape de primăvară,* a lui Turgheniev, şi de aceea resimţită ca teritoriu al unei libertăţi-relative. Bălţăteşti'nu e Vevey aşa cum Adela'nu e Daisy: un univers rural şi aproape patriarhal, dar în care constrângerile sunt inexistente, şi o eroină de modă veche, care se comportă însă absolut firesc. Ne-am aştepta ca gura lumii să fie mai activă sau ca Adela să-şi dovedească educaţia prin, măcar, câteva prejudecăţi. Nu se întâmplă nimic. Plimbările cu trăsura prin vecinătăţi, în compania doctorului, sunt ocazii de sporire a intimităţii, însă nu privite cu ochi răi de ceilalţi. Trăsura, landoul sunt vehicole ale unei intimităţi inocente, "pozitive", care leagă pe parteneri, fără ca vreuna din normele sociale sa fie periclitată. Să remarcăm, din nou, diferenţa, de Hortensia Papadat-Bengescu şi 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 câţiva prieteni, bărbaţi şi femei tinere, şi goneşte nebuneşte: sensul erotic al vitezei şi al vehicolului este incontestabil. Trădările Elei Gheorghidiu încep prin apropieri ilegitime şi dislocări eliberatoare. Automobilul modern din *Ultima noapte* sau din *Concert* e mai ambiguu decât trăsura arhaică din *Viaţa la ţară* ori din *Adela:* legând

raporturi ilegitime, el dezleagă pe cele consacrate. Mondenitatea (staţiunea internaţională, automobilul, escapada, petrecerea în grup etc.) păstrează până târziu, cum se vede, în romanul nostru, o simbolistică negativă. Situând acţiunea *Adelei* la sfârşitul veacului trecut, într-o staţiune 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, relaţia dintre Adela şi 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 neputinţa lui de a se angaja erotic ţine de o cauză limpede: de firea lui mefientă, sceptică, gata a hipertrofia şi disproporţiona teoretic totul (de exemplu vârsta) şi incapabilă să acţioneze practic. Dar o a doua cauză poate fi întrezărită în acest punct: *felul* în care a cunoscut-o pe Adela, de când era fetiţă, raportul lor ulterior bine stabilit ca de la "maître" la ucenică şi, în fine, "bătrâneţea" lui de azi faţă de tinereţea Adelei. I s-ar părea aproape necuviincios să încerce să modifice acest raport: femeia pe care a simţit-o, pe rând, fiică, soră şi mamă, nu-i poate deveni soţie. Acest din urmă argument nu mai este explicit pe de-a-ntregul ca celelalte. El e mai mult sugerat, deşi cu oarecare stăruinţa. Naratorul este, de această dată, foarte aproape de explicaţia reală a inhibiţiei sale. Nu ne putem aştepta să ne spună mai mult: ceea ce a rămas nespus este inavuabil. Nu se află în sfera conştiinţei, mobilată cum e cu explicaţiile 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 pregătiţi să-l înţelegem după numai cinci pagini, şi înainte chiar ca Adela să-şi fi făcut apariţia. Naratorul îşi aduce aminte de mama lui, moartă de mult, de pe când el era copil şi pe care o cunoaşte doar dintr-o fotografie înfăţişând o tânără fată. Cu anii, imaginea din fotografie şi-a schimbat înţelesul 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 atenţia este că naratorul nu pare să atribuie vreo semnificaţie faptului; îl relatează, fără legătură cu restul şi-l părăseşte. Apoi, observăm că seria imaginilor mamei repetă, răsturnată, seria imaginilor Adelei: întâi fetiţa care i-ar fi putut fi lui Codrescu fiică, apoi sora, apoi femeia cu înclinaţii materne. Analogia este frapantă. E vorba deci de o identificare inconştientă dintre propria mamă şi Adela. Această identificare inconştientă 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 nopţi şi veghează sufletul fiului, aplecată parcă peste "o balustradă ideală din spa-
426
ţiile interplanetare". Sentimentele faţă de fata frumoasă şi moartă sunt "nostalgii de amor". Risipit în cuvintele naratorului, complexul oedi-pian poate fi lesne reconstituit.

El n-a rămas, de altfel, nesesizat, lucru explicabil: inexplicabil este altceva şi 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 aparţine 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 şi, după cât ştiu, necomentat de critică. Interesul lui pentru eseul meu e pur documentar, căci doctorul Neuman nu a fost critic literar şi 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. Şi adaugă: "Pentru sufletul tulburat al lui Emil Codrescu imaginea erotică a Adelei cheamă inconştient - printr-un mecanism sufletesc regresiv - imaginea erotică a mamei". în concluzie: "Inhibiţia erotică a lui Emil Codrescu faţă de Adela, incapacitatea iubirii senzuale, este o sentinţă autopunitivă a retrezirii factorului moral inconştient, o dată cu reactivarea tentaţiei incestuoase". După trei decenii, chestiunea e, a doua oară, discutată de Paul Georgescu în eseul *Un poporanist proustian? din Polivalenţa necesară.* Autorul nu citează pe Neuman, probabil necunoscându-l, dar susţine în esenţă acelaşi lucru. Două deosebiri sunt totuşi de semnalat: în 1967, limbajul psihanalitic nu mai este utilizat deschis, ci prin ocoluri prudente; în acelaşi timp, complexitatea estetică a problemei este pusă mai cuprinzător şi mai profund în evidenţă decât în studiul anterior. Paul Georgescu începe şi el prin a înlătura explicaţiile oferite de naratorul însuşi, sub cuvânt, pe de-d parte, că psihologia modernă nu se mai satisface cu o expresie ca "lipsit de voinţă" (care ascunde în realitate un conflict între forţe contrare) şi, pe de alta, remarcând că autorul (care a trăit o experienţă similară) îşi întinereşte eroul cu un deceniu,

în raport cu sine, ca şi 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 şi o fugită, în epoca formației, se elaborează imaginea iubitei intangibile". Care este, atunci, acea contradorință 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 şi un tabu definitiv". în sfârşit, în *De la Ion la Ioanide,* N. Balotă reia chestiunea independent de ceilalți doi comentatori pe care, s-ar zice, îi ignoră. Totuşi o parte din observații concordă. Diferă formulările. Emil Codrescu "refuză trecerea *fetei* la regimul *femeii",* fixație ce "purcede dintr-o traumă originară: el şi-a pierdut mama în copilărie". Şi ur.-mează scenariul psihanalitic de acum cunoscut.
Nu mi se pare necesar să stărui. Dovada că naratorul din *Adela* nu cunoaşte adevăratul motiv al comportării sale este, cred, făcută. Insă ea aruncă o lumina cu totul neaşteptată asupra întregului roman: aşa 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 şi 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. Şi totuşi! Puritanul e de o feciorelnică şi suavă neruşinare, care o tulbură profund pe Adela. Scoaterea mănuşii e o dezbrăcare: aceeaşi sinecdocă, din cazul posedării mâinii ("mâna îi era fierbinte, avea temperatura corpului ei întreg"), explica aici efectul. Sărutarea nesfârşit de senzuală a mâinii, după extragerea lentă şi stângace a mănuşii, este o luare în posesie rafinată. Emil Codrescu are imaginația senzualității. Nu e vulgar iubitor al sexului femeii, dar nici un platonic timid. Complexul oedipian îl opreşte de la fapte, nu de la imaginație. Iar imaginația îl preface într-un seducător periculos, mai ales când e vorba de o femeie inteligentă şi cultivată ca Adela. "Tehnica lui e ingenuă şi constă în a crea impresia că se mulțumeşte cu puțin: în realitate, imaginația îi îndestulează simțurile şi 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 şi *imaginației:* realitate a amorului nu înseamnă numai scoborâre a lui
428
din cer pe pământ, dar şi "realizare", lipsire adică de infinita lui disponibilitate potențială.
O adevărată teorie şi practică erotică pot.fi desprinse de aici şi Codrescu se dovedeşte un ghid minunat. Să-l urmăm, spre a ne convinge. Teoria poate fi sugerată în câteva puncte: imprecizia raporturilor le măreşte farmecul ("Impreciziunea raporturilor noastre, încordarea de a păstra nuanța momentului unic făceau clipa mai rară şi femeia de alături mai prețioasă decât dacă aş fi mers cu brațul după talia iubitei"); amânarea, suspendarea creează o tensiune plină de delicii; ca şi amestecul dintre gravitate şi joc. Practica denotă în Codrescu o vocație ignorată de[v] seducător. Posesia reală fiind considerată vulgară, în închipuire, orice desfrâu e îngăduit, căci apare înnobilat. Acest desfrânat imaginar care e Codrescu are bucurii şi juisări nepedepsite şi, 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 şi 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 şi grosolan. Simțurile eroului lui Ibrăileanu sunt rafinate şi întinse ca nişte 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 şalului ei pe braț, căldura pumnului ei minuscul în palma lui, ce senzații fine! Chiar şi natura se erotizează. în landou, alături, prea aproape de Adela, Codrescu devine locvace spre a-şi abate şi a-i abate atenția de la vecinătatea corpurilor lor. Şi despre ce-i vorbeşte? Despre "runcurile ca nişte sâni formidabili" între care se ascunde mănăstirea Agapia, despre meandrele grațioase ale Ozanei "ca nişte şolduri de femei adormite". Atâta imaginație face inutilă iubirea fizică. Toată gama de emoții şi

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, şi curiozitatea ascunsă a unei experienţe de psihologie pe sufletul ei şi mai cu seamă pe al meu": mărturisire imprudentă! îndrăgostitul se revelă un seducător. Totdeauna seducătorul e un experimentator pe suflete candide. Codrescu aspiră feminitatea ca şi eroul lui Kierkegaard din *Jurnalul seducătorului.* "Dar jocul acesta Dumnezeu ştie unde poate duce", spune el. Oriunde e experiment şi joc, este însă şi hedonism. Nu degeaba e pomenit de atâtea ori Epicur. Sigur, practica nu urmează numaidecât teoria ("Amorul nu este entuziasm estetic şi moral"), aşa cum corpul nu urmează totdeauna spiritul ("Pretenții impertinente de supraom, care vrea să-şi deşurubeze 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 şi eroul *Jurnalului seducătorului* gândesc şi 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 şi analizei,* sufletul a-mantului. Adela e manevrată de Codrescu aşa 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 şi complet indiferent afectiv ca Don Juan, dar luciditatea lui reflexivă îl separă, în acelaşi 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 feminin... La vie de la plante, par exemple, deploi 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 şi de plăcere sub broboada albastră, cu zâmbetul ei roş şi luminând din azurul ochilor, îmi părea până la halucinație, o floare mare, una din acele flori tropicale care atrag irezistibil, amețesc şi 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 totuşi 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, şi când am eu dreptate, sunt mândru ca de o victorie, iar alteori 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 personagiu racinian este cu totul excepțional şi, în orice caz, cred că nu se mai găsesc îndrăgostiți având astfel de preocupări susținute cu atâta răbdare şi pasiune. Pentru cei mai inteligenți, care pun mare entuziasm în chestiuni tot aşa de importante, Racine rămâne un inactual, iar noi preferând pe,Racine, ne îndepărtăm şi mai mult de ceilalți. Ioana explicându-se prin Hermiona, dând în mijlocul unei analize personale un argument luat din psihologia fecioarei imaculate, apare şi mai ireală pentru cineva care ar cunoaşte-o. Dar eu nu înțeleg decât viața aceasta. La primul spectacol al lui *Tristan şi 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 reproşeze. Dar în aceste reproşuri era mai cu seamă gelozia de a-i prefera o ființă nouă, muzica, contra căreia nici nu putea să protesteze, 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. Şi avea dreptate să găsească atâtea pericole în muzică, căci în muzică îmi găseam singurele consolări. In despărțirea noastră. Ioana, prin muzică, se simțea mai aproape de mine şi dacă din întâmplare (căci ocolea) îi apărea vreo temă, cum ți-ar ieşi o ființă încântătoare pe neaşteptate, o floare într-un loc pustiu, atunci, uitând toate urile, raționamentele, convingerile, ar fi pornit cu orice risc la mine.

Şi 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 aş face, esenţialul rămâne intact. Ioana mi-a spus singură adevărul, numai fiindcă firea ei era loială şi se socotea legată faţă 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 despărţire, şi probabil că nu mai aveam să ne mai vorbim niciodată; în orice caz, celălalt era în intimitatea ei, şi nu-şi închipuia că o să i se mai întâmple în viaţă o transformare. Atunci aş fi putut afla orice detaliu, dar nu i l-am cerut, căci nu m-aş fi priceput să aleg din mulţimea întrebărilor (pe care nu le-am epuizat încă, atâtea curiozităţi am) din laşitatea de a nu mă mai chinui sau pentru că acea clipă avea o solemnitate ce nu admitea curiozităţile puerile, după cum în momentul unei morţi e pueril să întrebi pe cel nefericit de felul în care s-a întâmplat această moarte (...) Da în clipa aceea situaţia era cu totul alta decât mai târziu şi 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 fiinţă fără să ştie, şi a terminat prin a-mi trimite scrisoarea care avea să întoarcă mersul, vieţii noastre. De atunci în viaţa noastră comună, ştiind că totul s-a terminat cu celălalt, adică punând o limită păcatelor ei, am început s-o iscodesc, sa mă chinui să interpretez..."
Acest fragment are dublul avantaj de a rezuma problema romanului şi de a caracteriza relaţia dintre protagonişti.
Ioana s-a despărţit de Sandu, torturată de mania lui de a despica firul în patru, şi, ca să facă despărţirea definitivă, s-a aruncat în braţele unui alt bărbat. Gest ce se voia de prudenţă şi se dovedeşte imprudent:

continuând a-l iubi, Ioana se întoarce spăşită la Sandu; dar, din acel moment, viaţa lor comună devine un coşmar. Nici unul nu poate închide paranteza. El, din gelozie; ea, din remuşcare. N-au nici tăria să se despartă a doua oară. Deoarece acest conflict fără soluţie ne este povestit de Sandu, gelozia va fi analizată mai acut decât remuşcarea. 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 nesiguranţă, Sandu din *Ioana ştie;* dar desăvârşita transparenţă a relaţiei nu-l ajută cu nimic. Cauza suferinţei este în el, nu în afară. Despre eroul din *O moarte care nu dovedeşte 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 şi, în fine, să se sinucidă probabil; după cum putem crede despre eroul *Jocurilor Daniei,* îndrăgostit de o prea frumoasă fată, că e derutat de capriciile ei. Eroul *Ioanei rm* se află, el, într-o situaţie similară. Drama lui este de o clasică puritate- Romancierul însuşi o va pune în aceşti termeni în *Testamentul literar Am* 1937 *Opere,* 2):, "Racine în prefaţa piesei *Berenice* spune că a vrut să facă o piesă din nimic. Aşa am aspirat să fac întotdeauna. *Berenice* se poate povesti în câteva cuvinte: doi oameni care se iubesc, dar care trebuiesc să se separe. *Ioana* este la fel de simplă: doi oameni care nu pot trăi nici împreună, nici separaţi. Un scriitor român care şi-a dat osteneala ca să-l asculte pe clasicul francez". Forma aceasta clasică a dramei merită să ne reţină o clipă. Ea nu se reduce la transparenţa motivaţiilor. "Voiam să redau sunetul unei dezolări care plana pe întreaga carte ca într-o tragedie greacă - adaugă romancierul în acelaşi 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 învăţat că decorul este ceva suplimentar, şi deci el trebuie cât mai mult simpli-ficat."Nu există cu adevărat în *Ioana* decât două personaje, într-un univers natural superb şi nepăsător faţă de suferinţa lor; nu există cu adevărat decât evenimentele conştiinţei lor, din jocul cărora se naşte o dilemă tragicăScriind, în anul apariţiei *Ioanei,* o paralelă între Racine şi Proust, Anton Holban constata că există, în marile piese ale celui dintâi, un "plan matematic", asemănător cu acela pe care se bazează

Partenonul, o "armonie miraculoasă" degajată de geometria lor perfectă: "Pirus iubeşte pe Andromaca, Hermiona pe Pirus, şi Oreste pe Hermiona. Deci un lanţ, fiecare verigă depinde de cea de alături şi toate de prima pe care o mânuieşti. Arunci o piatră într-o apă limpede, se face o serie de valuri armonioase şi fiecare depinde de celălalt" *Opere,* 3). Trecând la Proust, Anton Holban găseşte, din contra, o "lipsă de plan" în romanul acestuia care curge "fără socoteală", din dorinţa de a exprima acea parte secretă şi capricioasă a fiinţei noastre care e rodul întâmplării şi al suprapunerii continue de emoţii actuale şi de impresii trecute: "De la forma lui Proust la cea a lui Joyce, care nici nu mai are

nevoie să utilizeze punctul şi virgula, nu este decât un pas". Aici începe să se întrevadă o opoziție: între romanul proustian, care ar fi "viață" şi tragedia raciniană, care ar fi "literatură": "Oricum ar fi, Proust îți dă deseori prilejul să ai un tovarăş intim. Racine rămâne operă de artă, admirabil construită, dar de la care nu poți scoate multe răspunsuri pentru întrebările tale, de atâtea ori îndurerate şi totdeauna dezorganizate". Această opoziție este esențială la Anton Holban şi ne vom reîntâlni cu ea. Respins, pentru perfecțiunea lui rece, Racine va continua totuşi să "lucreze" imaginația scriitorului nostru, ca şi Proust, de altfel, admirat deocamdată pentru extraordinara lui "autenticitate". Anton Holban ştie că aceasta din urmă este rezultatul unor procedee literare ("Totuşi Proust nu e lipsit cu totul de literatură..." Şi: "Prin literatură să înțelegem anumite efecte conştient îmbinate şi 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 procedeelor constituie, pentru toți romancierii ionicului, o preocupare importantă. Nu refuză ei, în definitiv, omniscienta şi celelalte mijloace ale romanului doric deoarece încep să le simtă artificiul? însă Anton Holban merge, de fapt, el însuşi, fără să-şi dea seama, împotriva acestei antenticități elementare pe care, evident abuziv, o deduce din Proust; cu alte cuvinte, regăseşte arta pură şi 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 năştea şi 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 hopți* analiza în fond o anumită degradare a iubirii în condițiile vieții mondene. Tema lui nu e pur şi simplu gelozia, altfel spus, gelozia în stare naturală: dar gelozia ca formă a poluării sociale a iubirii. Cât timp sunt săraci, Ela şi Ştefan se iubesc fără să se suspecteze. Gelozia lui Ştefan e o expresie a suspiciunii şi nu e străină de schimbarea felului de viață a celor doi: anturajul monden, petrecerile frivole, tot acel mediu de oameni bogați şi fără ocupație la care moştenirea le deschide accesul, joacă un rol însemnat în conflictul din *Ultima noapte.* Fie şi numai ca factor catalizator: care furnizează cochetăria Elei şi geloziei lui Ştefan hrana necesară dezvoltării. în definitiv, Ştefan nu ştie dacă Ela îl înşeală 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 şi reacțiile personajelor poartă pecetea lumii în care ele trăiesc şi că există un raport - e drept, discret - între evenimentele acestei lumi şi evenimentele sufleteşti ale eroilor. Am arătat, în capitolul precedent, că autorul *Ultimei nopți...* se deosebeşte de Rebreanu, între altele, prin încercarea de a renunța să motiveze faptele sufleteşti prin fapte sociale; totodată am semnalat că reforma lui e departe de a fi radicală. Deşi 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 şi 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 şi care antrenează câteva personaje tipice: e vorba de o *moştenire,* care pune în mişcare angrenajul *familiei,* e vorba de *tranzacții, afaceri* şi de *interese politice,* pe care războiul însuşi le ațâță; e vorba de *parveniți,* de *politicieni veroşi* etc.

Nimic din toate acestea nu se regăseşte în *Ioana.* Să revenim la fragmentul reprodus. Protagoniştii par nişte eroi *fără societate.* într-un dublu înțeles al expresiei. Mai întâi, în acela că Ioana şi Sandu trăiesc, aproape singuri, într-o Cavarnă estivală populată de câțiva localnici şi

435

de câțiva turişti pe care-i întâlnesc întâmplător şi de obicei fără să-i cunoască. De n-ar fi Viky, sora mai mică a Ioanei, şi capacitatea ei de a înnoda relații, cuplul protagoniştilor n-ar vedea zile întregi decât marea şi, în zare, vapoarele. La Cavarna, aşadar, Ioana şi Sandu nu au ceea ce se cheamă "societate". In al doilea rând nu ştim din ce se compune lumea lor în afara săptămânilor de vacanță. Profesiile lor sunt pomenite în treacăt; ca şi relațiile de familie, rudele, prietenii; mediul social nu e decât sugerat. Din toate trei romanele importante ale scriitorului (acelea în care protagonist şi narator e Sandu: *O moarte care nu dovedeşte nimic, Ioana* şi *Jocurile Daniei),* singur *Jocurile Daniei* conține câteva

precizări în acest sens: dar, deşi între Dania şi Sandu de acolo există trei motive explicite de nepotrivire (unul social, altul religios şi al treilea, diferența de vârstă), nici unul nu se dovedeşte esențial în relația lor, analizată exclusiv pe latură sentimentală. Avea dreptate Şerban Cioculescu să afirme la apariția *Ioanei:* "Anton Holban este prin excelență romancierul vieții interioare". Şi mai departe: "Citirea cărții sale imprimă până la contagiune o seriozitate de confesional. Suntem smulşi de pe țărmul convențiilor sociale şi ale micii bârfeli ce nutreşte realismul, ca să ne împărtăşim cu o dramă ce se petrece în sâmburele conştiinței" *(Aspecte literare contemporane).* Cuvântul folosit cel mai des în roman (ca de altfel şi în pasajul reprodus) este *intixnitate.* Toate romanele lui Anton Holban au ca obiect w studiul intimității. La Camil Petrescu, intimitatea păstra încă trainice legături cu socialitatea, care pătrundea adânc în interiorul conştiinței personajelor, modelându-le sentimentele şi atitudinile; la Anton Holban intimitatea este, aşa-zicând, autonomă. Ceea ce preocupă pe romancier sunt legile vieții sufleteşti sau, cum spune Şerban 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-şi aleagă eroi destul de complecşi, de inextricabili moralmente. Şi dacă romanul doric, în care sufletul era o funcție a corpului social al individului, se consacra psihologiilor simple, uneori rudimentare, deşi deseori profunde şi tragice (ca a lui Ion), ce-i rămâne romanului ionic, dorind să observe sufletul în el însuşi, decât să-şi scruteze eroii de la polul uman şi social opus?LEroii lui Anton Holban au o singură trăsătură "socială" precisă (şi comună): intelectualitateanCreatorul *Ioanei* pare a urma în

acest punct pe Camil Petrescu. Nu găsea autorul *Tezelor şi antitezelor* că țăranul, care ar fi sufleteşte rudimentar, e inapt pentru proza analitică? Se ştie răspunsul lui G. Călinescu. Chestiunea e notorie şi 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 romane la persoana întâi, şi totodată • "personale", în sensul că nu e depăşită sfera persoanei naratorului, cum sunt toate ale lui Anton Holban, e foarte normal ca autorul să scrie despre singura lume pe care o cunoaşte: 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. Insă trebuie să atrag din nou atenția că roman psihologic şi 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 şi 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", şi pentru că în Franța categoria socială respectivă a ajuns mai repede la expresia de sine. Dar.modalitatea analizei nu e pur şi simplu cuprinsă în aceea a psihologismului: există, între procedeele prozei psihologice, câteva care se opun radical analizei, încercarea de a transcrie fluxul conştiinței în stare pură este unul din ele. Această opoziție o reia, în alt plan, pe aceea din "viață" şi "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 conştiinței 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, şi chiar artistică, a lumii, şi 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-

tuale şi artistice ale eroilor pătrund activ în viața lor afectivă. O lectură din Racine sau o audiție din Wagner oferă sentimentului un aliment spiritual şi îl modelează subtil. Swann se îndrăgosteşte 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 conştient de noutatea manierei. în *Ioana,* până şi motanul Ahmed doarme culcat pe *Albertine disparue.* Această intensă activitate intelectuală şi 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, aşadar, un element "natural" - profunzimea ori forţa sufletească - dar unul "artificial": cultura. Dacă vom citi cu atenţie mărturisirile lui Sandu de la începutul pasajului reprodus, vom remarca următorul lucru: literatura, muzicaîn generalculţura contribuie Ja rafinarea unui tip de sensibilitate de care cei doi eroi sunt deplin conştienţi şi care este orgoliul lor. Ei ştiu că, de exemplu, muzica îi apropie unul de altul şi-i izolează de restul oamenilor. Descifrarea împreună, notă cu notă, a partiturii operei wagneriene, devine un fel de simbol pentru caracterul excepţional al legăturii, un limbaj numai al lor, aproape esoteric. Muzica (sau mai bine: înţelegerea ei) îi sudează sufleteşte, căci le educă şi le ascute în acelaşi fel simţurile. Nu s-ar iubi cum se iubesc, dacă n-ar exista în viaţa lor cărţile şi discurile, transportate cu grijă în mansarda casei de la Cavarna, unde Ioana a amenajat camera lui Sandu. Câteva discuri, câteva cărţi: acesta e tot decorul. Primul prozator român interesat de intelectualitate ca o condiţie specifică de existenţă a fost Camil Petrescu. Scena din *Ultima noapte* în care Ştefan ţine soţiei lui o lecţie de istoria filosofiei în patul conjugal a făcut vâlvă prin noutate. Dar abia eroii lui Holban respiră cu adevărat în aerul cărţilor, trăiesc prin ele. E curios ce loc mic deţin, dacă-l măsurăm, în romanul lui Camil Petrescu,. îndeletnicirile intelectuale ale eroului principal. Studiile lui eminente de filosofie sunt mereu pomenite la trecut: Ştefan le-a abandonat ca să se ocupe de nevastă şi de moştenire. Gelozia îi suspendă, parcă, activităţile intelectuale, la fel ca şi războiul. Viaţa deci suspendă cartea, în *Ultima noapte,* ca şi în toată scurta istorie a romanului românesc. Anton Holban este cel din-
438
tâi care pune viaţa şi cartea în drepturi egale. Chinurile geloziei sau ale remuşcării par din aceeaşi stofă ca şi chinurile cunoaşterii sau ale înţelegerii artei. Teoria acestei echivalenţe o va face abia Mircea Elia-de. La Anton Holban, muzica poate provoca şi rivalitatea, aşa cum poate uni sufleteşte pe cei doi: "Dar în aceste reproşuri (ale Ioanei -nota mea) era mai cu seamă gelozia de a-i prefera o fiinţă 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 foloseşte de ea ca de o punte spre Celălalt, el ştie la fel de bine, am remarcat deja, să-şi flateze orgoliul singularităţiiCamera mansardată cu discuri şi cărţi e o fortăreaţă inexpugnabilă, în care nu intră, în afară de Sandu şi de Ioana, nimeni: Viky. cea veselă, devotatul Hacik şi toţi ceilalţi se opresc în pragul uşii. Cultura e carnea sentimentului (căci Hermiona sau Tristan şi Isolda garantează, într-un fel, tocmai senzualitatea relaţiei) şi bastionul lui. Erosul informat cultural are ca revers erotizarea culturii: amândouă izolează. Sandu priveşte cu simpatie pe Viky, pe Hacik şi pe măgăruşul ieşit parcă dintr-o pictură de Iser: viaţa *lor* îi rămâne însă străină. A *lui* este altceva. Singura pe care o consideră cu adevărat interesantă. Şi o spune fără sfială: "Dar eu nu cunosc decât viaţa aceasta."

Cine este în definitiv acest personaj - protagonist şi narator totodată - a cărui pasiune pentru literatură şi muzică nu mai poate fi desprinsă din aliajul format împreună cu viaţa lăuntrică?

Voi începe cu ipostaza lui de protagonist în acţiune. Cu excepţia *Romanului lui Mirel,* scriere de tinereţe, celelalte romane ale lui Anton Holban par să aibă acelaşi protagonist! în toate trei, numele lui e, de altfel, Sandu Portretul e cu atât mai uşor de reconstituit, cu cât unele trăsături rămân neschimbate: cultivat, inteligent, cazuist sentimental, masochist, torturat de dorinţa de a explica totul, ceea ce-l face etern nefericit în iubire; luciditatea lui măreşte toate lucrurile de câteva ori. Puse sub lupă, emoţiile cele mai banale capătă la Sandu un aspect fantasmagoric, ca o epidermă privită prea de aproape, şi ale cărei porozităţi infime ar începe să semene cu nişte cratere de vulcani stinşi iar pilozitatea cea mai delicată, cu o pădure tropicală. Condiţia iubirii este o relativă orbire, o miopie, cum arată sugestiv cunoscuta
439
nuvelă a lui.Poe cu tânărul ce se îndrăgosteşte, dacă pot spune aşa, la prima vedere, de o octogenară, care-i mai este şi răs-străbunică, tânăr care se dezmeticeşte numai când bătrâna doamnă îi aşează graţios pe nas o pereche de ochelari. Eroul lui Anton Holban poartă toată vremea ochelarii pe nas şi, în cazul lui, iluzia erotică nu se produce niciodată: situaţie inversă decât la Poe. Morala ar fi că ochelarii de distanţă ne ajută să vedem, dar ne împiedică să iubim. Sandu vrea să smulgă partenerelor sale toate secretele, dar chiar în clipa în care-l ţine, în sfârşit, în mâini pe cel mai nevinovat dintre ele, regretă; luciditatea îl împinge să destrame oricare văl mistificator, dar, din această cauză, se simte atât de nefericit, încât ar dori din suflet să refacă iluzia. E conştient de felul lui chinuitor de a fi: "Şi, astfel, am o mulţime de adevăruri şi de presupuneri pe care nu le pot îmbina, sau îmbinându-le dau naştere la

o construcţie 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 şi 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 dovedeşte nimic,* e fratele mezin al celorlalţi. Foarte tânăr, se află în stadiul de misoginism datorat vanităţii virile pe care o avem cei mai mulţi la douăzeci de ani. Se consideră superior Irinei, şi o tratează în consecinţă. Nu doar are pretenţia de a o educa în sensul gusturilor lui (pretenţie mai generală la eroii masculini din

într-un studiu din *Realitate şi romanesc* consacrat lui Anton Holban, Liviu Petrescu avansează opinia, foarte subtilă, că eroul-narator al romancierului se conduce după principiul "organicităţii" vieţii afective, opunând-o "spontaneităţii", adică "sincerităţii" brute. Partenerele îi apar, din acest unghi, de două ori culpabile: o dată pentru că îşi pun propria conştiinţă sub puterea exteriorităţii, fiind influenţabile şi schimbătoare; a doua oară, pentru că îşi lasă emoţiile să se manifeste la întâmplare. Educaţia sentimentală constă în a introduce în afectivitate criterii raţionale, cu ajutorul unei severe autoanalize. E drept, adaugă eseistul, educatorul va fi cel dintâi în a nu urma regulile de el însuşi 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 conştiinţei, personajul lui Anton Holban se lasă antrenat de anumite porniri instinctive, care îl acaparează într-o asemenea măsură încât fac din el o fiinţă fără libertate". Să ne amintim că Alexandru George observă un paradox similar la eroul camilpetrescian. 440

romanul nostru de după Camil Petrescu), dar se dovedeşte un educator inabil, cam crud şi blazat. Egoismul şi suficienţa masculină îl determină să vadă în Irina o relaţie 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 relaţia erotică, situează femeia pe un plan de egalitate. Iubirea devine un dialog între parteneri de aceeaşi talie. Chiar primele fraze din pasajul reprodus la începutul acestui capitol indică, fără echivoc, o reciprocitate nu numai a sentimentului, dar şi a intelectului Ioana "explicându-se prin Hermiona" sau simţindu-se mai legată de amantul ei prin amintirea unei teme muzicale decât prin senzualitate nu e, desigur, o femeie obişnuită: constatarea aceasta a naratorului ("cred că nu se mai găsesc doi îndrăgostiţi având astfel de preocupări") reflectă mai puţin un (totuşi!) misoginism secret decât o anumită vanitate: nu e oare Ioana o Irină educată? şi cine, dacă nu el însuşi, a educat-o? Egalitatea în drepturi sentimentale a femeii cu bărbatul contribuie, şi ea, la acea puritate abstractă a relaţiei erotice din *Ioana,* de care am vorbit înainte. Nimic, iată, nu tulbură din afară sentimentul: mecanismul geloziei e urmărit la lucru în esenţialitatea lui. Gelozia, apoi spre deosebire de indecizie (primul Sandu e un indecis), este un sentiment adult, care se coace lent şi nu devine devastator decât la maturitatea deplină. Tinerii cunosc rareori acest sentiment; şi nu există *coup de foudre* în gelozie. în *Jocurile Daniei,* facem cunoştinţă cu fratele cel mare. Deşi nu are, nici el, mult peste treizeci de ani, e despărţit în vârstă de Dania de un deceniu sau un deceniu şi jumătate. Până la un punct, cuplul lor îl reface pe acela din romanul lui G. Ibrăi-leanu: Sandu e un Codrescu ceva mai tânăr, Dania, o Adelă ceva mai zvăpăiată. în ciuda ascendentului de vârstă şi experienţă, Sandu nu are cu adevărat nici o putere asupra sufletului Daniei: este întâiul dintre eroii lui Anton Holban care nu mai crede că-şi 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 spontaneităţii. Irina şi Ioana erau doar influenţabile şi schimbătoare. Dania e capricioasă. Ea trăieşte exclusiv clipa. Nu-şi face planuri de viitor şi n-are amintiri. Romancierul îl confruntă pe acest al treilea protagonist al lui cu situaţia limită a "sincerităţii" feminine: şi încă fără a-i mai furniza instrumentul educării. Sandu din *Jocurile Daniei* este şi cel mai tolerant dintre eroii masculini ai prozato-

441

rului: poate fiindcă este şi 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, relaţia din interiorul cuplului ne pare inversată în *Jocurile Daniei,* dacă o comparăm cu aceea din *O moarte care nu dovedeşte nimic:* Sandu e chinuit de inferioritate în faţa Daniei. Bărbatul e în defensivă, prin vârstă - la optsprezece ani, Dania este irezistibilă - şi mai ales prin poziţie socială şi materială - Dania cheltuieşte într-o zi banii pe care Sandu îi câştigă într-o lună. ("Nu-mi mai găsesc nici o valoare, mă doboară bogăţia ei, faţă de care mă simt atât de neînsemnat căci nu pot admite ca ea să fie fata de împărat amorezată de un om de rând, eu...") Inferioritatea produce mimetism: Sandu încearcă zadarnic, umilit, să ducă viaţa Daniei. Cazul acesta n-a mai fost niciodată analizat de Anton Holban, al cărui erou orgolios şi suficient era prea conştient de puterea lui de seducţie ca să se recunoască inferior; şi, tot pentru prima oară, nu bărbatul este modelatorul, ci femeia, fie şi numai pentru că ea izbuteşte 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 şi dulce - că s-a folosit de el cam în felul în care se foloseşte de maşinile, de bijuteriile şi de admiratorii ei. Sandu, protagonistul, e doar unul din jocurile Daniei.

Dar Sandu, naratorul? "Fac sforţări s-o reconstituiesc ca să pricep ce a făcut", mărturiseşte naratorul din *O moarte care nu dovedeşte nimic,* referindu-se la dispăruta Irină. Şi adaugă: "Greutatea vine mai ales din neputinţa de a clasa toate amintirile. Sunt doar vorbe, priviri, interjecţii care nu se leagă de nici un eveniment. Nu ştiu în ce ordine s-au produs ele, şi astfel nu voi izbuti să dau o consistenţă precisă descoperirilor mele. Voi forma o fiinţă statică compusă din sute de exclamări trădătoare, care s-au petrecut în timp." Toate trei romanele au £ acest stil al tatonărilor repetate. Naratorul aşterne pe hârtie întâmplările, din dorinţa de a se elucida şi pe sine şi pe ceilalţi, deşi e sceptic în privinţa reuşitei: "Cum să ştiu adevărul asupra ei când nu ştiu adevărul asupra mea?" Uneori scepticismul are o notă de amărăciune sarcastică: "Mă duc cu mine şi nu mă cunosc cu toate că mă observ cu o grijă migăloasă şi trudă inutilă. Vreau să pricep pe alţii! 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 experienţele lui intime ca să le dea în vileag şi să aştepte laude? Din nostalgie după vremuri care se duc? Dar mai ales e un ţipăt către oameni ca să mă consoleze şi să mă vindece. Să-mi desluşească ce s-a întâmplat cu mine şi de partea cui e greşeala." De la reflecţiile naratorului, asupra motivelor şi formelor naraţiunii sale, din *Patul lui Procust,* primele de acest fel în romanul românesc, s-a parcurs până la Anton Holban o anumită distanţă. în romanele acestuia din urmă, putem vorbi de o reflexivitate de natură estetică. "Ce va mai fi? Şi acum să-mi continui romanul? Sau să-mi încep altul?", se întreabă direct naratorul. Prima întrebare se referă la *acţiunea* romanului, celelalte două la *scrierea* lui. Naratorul urmăreşte 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* şi în celelalte?

La prima vedere, toate trei romanele lui Anton Holban folosesc aceeaşi formulă a jurnalului intim ca şi *Adela;* diferenţele, esenţiale, le" vom analiza ceva mai încolo. Conţin aceleaşi notaţii disparate, indiferente faţă de cronologia strictă a subiectului. Pasajul pe care l-am reprodus din *Ioana* nu are nevoie, spre a fi înţeles, să fie situat într-un anumit loc în compoziţia romanului. Nici n-am vorbit despre acest loc; cum am făcut, în schimb, referitor la toate pasajele din alte romane analizate în eseul de faţă. *Ioana* putea la fel de bine să înceapă sau să încheie cu acel pasaj. Ordinea evenimenţială este în *Ioana* aproape cu desăvârşire facultativă. Singura ordine importantă este de natură compoziţională. Romancierul apelează la tehnica muzicală a leit-motivelor şi a contrapunctului. în *O moarte care nu dovedeşte nimic,* de exemplu, două motive reapar periodic, întâi separat, apoi împletite: căsătoria şi moartea Irinei. Cineva care ar urmări relaţia lor, ar observa uşor cât de rafinată e construcţia aparent aşa de liberă a cărţii. De altfel, în *Testament literar,* Anton Holban însuşi 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 colecţie de fragmente care la un loc trebuie să facă o atmosferă dar care se pot cunoaşte şi separat. Căci fiecare brodează pe altă nuanţă sufletească". Structura propusă în
443
"
Ioana şi celelalte este de tipul *constelaţie.* Memoria excavează din trecut amintiri pe care le leagă, în funcţie de o dominantă, unele de altele, şi, pe toate, de prilejul oferit de un "eveniment" prezent. Memoria fiind analogică, nu cronologică, trecutul şi prezentul se întâlnesc pe neaşteptate în scurtcircuite norocoase. Impresia de înaintare în naraţiune n-o dau întâmplările, ci comentariul însuşi, făcut din observaţii şi analize, în lumina căruia întâmplările apar în continuă' schimbare. Unulşi acelaşi eveniment e reluat de câteva ori din perspective subiective foarte diferite: suma acestor interpretări formează "acţiunea" propriu-zisă a romanelor. Acest procedeu apărea întâia oara la Hortensia Papadat-Bengescu ş la Camil Petrescu: dar, în romanele lor, ' balanţa rămânea încă nehotărâtă între "obiectivitatea" reală a evenimentelor şi subiectivitatea care le oglindea. Iar la Hortensia Papadat-Bengescu, "reflectorul" chiar pierdea teren, după *Fecioarele despletite,* în favoarea unei optici din nou exterioare şi omnisciente, care restituia realul în loc să-l modifice într-o conştiinţă. Abia Anton Holban duce la ultimele consecinţe acest roman imobil epic, alcătuit din stări de conştiinţă. "O carte dinamică

- afirmă el însuşi în acelaşi *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 înlăuntrul unui singur om: acela care narează. Romanul ionic îşi află aici formula cea mai pură,; G. Călinescu l-a învinuit pe față pe romancier de lipsa obiectivitătii. Citim frazele din *Istoria literaturii* şi ne dăm seama că avem o definiție perfectă, dar *â l'envers,* a ionicului: "De fapt motivul literar aproape unic este un proces sentimental între bărbat şi femeie. în numele bărbatului vorbeşte quasi-autobiografic autorul însuşi, nelăsând femeii nici un răgaz de apărare. Proza nu e obiectivă. Autorul îşi rezervă toate judecăţile morale împiedicând receptarea condițiilor adevărate şi dacă scrierile au vreun interes documentar, atunci îl au numai în măsura în care subiectivitatea autorului ne informează despre ea însăşi ca obiect". G. Călinescu nu are noțiunea de perspectivă narativă (sau o are într-un mod empiric, şi o întrebuințează greşit). El e format în ideea omniscienței naratorului şi găseşte curios că naratorul lui Anton Holban nu dă cuvântul şi celorlalte personaje. în fine, el confundă pe narator cu auto-

rul propriu-zis. Pe scurt, nu ar face deosebire între doric şi 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 şi 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 reductibil la psihologic; şi am denunțat confuzia foarte răspândită ce se face între *obiectul* romanului şi *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 şi în egală măsură posibilă: între roman ionic şi 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 şi neraportată la un plan exterior obiectiv a unui narator cum e cel din *Adolphe* să fie şi 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* şi *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 desfăşurarea lor; *Adolphe* este imaginea concentrată a unui destin, etapele creşterii şi descreşterii 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" şi individualizată; în *Adolphe,* analiza pasiunilor se dispensează de cadru, decor, fundal realist, istorie şi geografie, fiind "abstractă" şi 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 şi contradictorii, dialogului şi "vieții". In fine, în *Adolphe,* individualul e "fasonat" după tiparul universal al societății care dictează indivizilor "un destin general", cum spune naratorul însuşi în cel dintâi capitol, când încearcă să-şi explice conduita ulterioară; romanul este o exemplificare a legii morale printr-o

"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 romaneşti: jurnalul înlocuia, în ideea naratorului *Adelei,* romanul, în acelaşi fel în care autenticitatea vieții trăite înlocuieşte imaginația literaturii. Era deci vorba de o oboseală de romanesc, de ficțiune, de artă. Prima deosebire pe care o putem remarca în *Ioana* şi în celelalte cărți ale lui Anton Holban este că naratorul lor nu cunoaşte acest spațiuDin contra: el e un veleitar al scrisului literar. Se laudă că scrie romane. Modelul lui declarat este Proust. "Mă recitesc - spune el. Aşa 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 passionne ne saurait lutter contre lUr-dre des choses". Prin "l'ordre des choses", Benjamin Constant numeşte supraindividualitatea care nu îngăduie afirmarea libertății insului decât în cadre prescrise de ea. Şi adaugă: "La societe est trop puissante, elle se reproduit sous trop de formes, elle mele trop d'amertumes a l'amour qu'elle n'a pas sanctione; elle favorise ce pen-

chant a l'inconstance, et cette fatigue impatiente, maladies de l'âme, qui la saisi-ssent quelquefois subtitement au sein de l'intimite". Supraindividualitatea pătrunde deci să-şi impună voința în adâncul secret alintimității. Acestea sunt caracteristici frapante ale doricului pe care nu le regăsim în *Ioana,* unde presiunea socială e absentă şi singura cauză a eşecului erotic trebuie căutată în funcționarea rotițelor sufleteşti, unde cazul psihologic este semnificativ în măsura în care nici o lege morală nu-l explică şi unde indivizii sunt ireductibili la orice tipar universal. R. M. Alberes are dreptate să scrie în concluzia sa la *Adolphe* şi la celelalte romane psihologice din epocă *(Istoria romanului modem):* "Romancierul îşi satisface un sadism latent, închizând un întreg destin într-o carte; eroul e obiectul său, povestitorul îl stăpâneşte în întregime, îl studiază, îl întemeiază, îl supune la tot felul de experiențe: temnicer şi călău, în timp ce romanul devine un pat al lui Procust sau cameră de tortură..." Stăpânire completă, transformare a eroului în obiect şi a romanului în pat procustian, nu sunt oare, acestea, metafore pentru o supraindividualitate ce-şi impune, nestingherită, exigențele? Supraindividualitate absentă din romanele lui Anton Holban, în care ceea ce contează este exclusiv psihologia individului în mişcările ei capricioase, "iraționale" şi neexplicabile.

446

povestire, care nu poate fi decât o copie palidă a unui original magistral. De altfel, nici nu ştiu dacă mirajul lui Proust nu mă face, din cauza unor asemănări exterioare, să-mi complic starea sufletească. Poate că dacă n-aş fi citit *Albertine disparue,* în altfel (mai bine sau mai rău) aş fi suportat dispariția Irinei. Proust ne îmbracă într-o haină care nu mi se potriveşte. Când te gândeşti că în nopțile mele albe mototolesc perna şi bâigui 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. Şi ce mândru e, în definitiv, de influența pe care singur şi-o depistează. Accentul pus, în pasaj, pe "adevărul" experienței proprii (care ar face neconfundabil romanul lui Sandu cu cel al lui Proust) este cu desăvârşire 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 cunoaşte personal ("O impresionase cele ce scrisesem..."). Nu pur şi simplu intelectualul se află deci în centrul romanelor 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 şi Anton Holban sunt unul şi acelaşi.jutem spune altfel: şi anume că naratorul vrea să fie socotit romancier sau că Sandu vrea să fie crezut Anton Holban. (Nu şi invers: Anton Holban ține, ca orice scriitor lucid, să nu fie confundat cu eroul şi naratorul său: "Nu trebuie însă să se creadă că autorul şi Sandu se suprapun perfect. Nici Marcel şi Marcel Proust", ne avertizează el în *Testament literar).* Veleitatea personajului narator e însă foarte semnificativă. Putem măsura şi mai exact deosebirea de *Adela;* romanul lui G. Ibrăileanu tindea spre jurnal, din saținetatea - de ficțiune, de romanesc, de constrncție - 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 şi 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-şi însuşi perspectiva şi vocea lui, iar finalmente de a se identifica cu el. Cauzele fenomenului nu mă preocupă acum şi nu le reiau. Din această tendință rezultă un lucru precis şi uşor de remarcat: în romanul ionic, Autorul joacă adesea pe scena fictivă a acțiunii rolul unuia sau mai multora dintre Personaje. Autorul *face* aşadar pe Personajul. Exemple pentru aceasta 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 joaca rolul unui Personaj (deşi este adevărat: Holban intră în pielea lui Sandu), ci şi acela că Personajul se complace tot mai mult în roluri de Autor. Ştefan Gheorghidiu, în *Ultima noapte,* aşa de lucid în alte privințe, ignora totuşi cu desăvârşire că el, ca narator, scrie un roman. Toți eroii *Patului lui Procust* au, la rândul lor, o mişcare de retragere în fața scrisului: e nevoie de intervenția Autorului pentru ca doamna T. sau Fred să-şi aştearnă experiențele pe hârtie. Sandu în schimb e conştient că scrie un roman şi vede în acest act rațiunea lui de a fi. Toți ceilalți îşi trăiesc viața: faptul de a povesti în scris li se pare până la sfârşit secundar. Sandu însă n-ar putea trăi fără să o scrie: sau, ceea ce e tot una, n-ar mai fi vorba de aceeaşi viață: "încui uşa, intru în pat, trag paharul cu lumânarea drept»lângă pernă şi, cu un creion pe un vraf de hârtii, încep să retrăiesc trecutul şi să desluşesc prezentul între mine şi Ioana". Luați-i acestui scriitor îndrăgostit şi gelos creionul şi el va înceta să prezinte acelaşi

interes.

ț 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 şi anume *romanul în roman* sau *romanul unui roman.* A inventat-o Gide în *Les Faux Monnayeurs* (exemplu considerat clasic, deşi *Les Cahiers d'Andre Walter,* operă de primă tinereţe a aceluiaşi, o

Iar în podul meu, drept pe tavan, guzganii. Podul serveşte de hambar, la fel ca şi toată casa noastră... Trebuie să fie o mulţime, căci se aude mersul lor prin toate ungherele..." Nu e oare la Sandu şi o mică poză romantic-eminesciană?

utiliza deja). Romanele lui Anton Holban aparţin de această clasă: nu sunt pur, şi simplu romane-jurnal, cum era *Adela,* dar romane ale unui roman. Al. Călinescu, în *Anton Holban - complexul lucidităţii,* ajunge pe o altă cale la aceeaşi 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 şi rezultatele acestei analize. Naratorul există ca personaj, se caută pe sine şi 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 şansa 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 posibilităţi de care dispune eroul se întorc asupra lui şi nu fac decât să-i agraveze starea: luciditatea devine obsesie, un complex, devine deci voinţă de luciditate, efort chinuitor; confesiunea întreţine suferinţa, alimentează durerea. Tot mai izolat, personajul încearcă ultimul mijloc pentru a-şi realiza comunicarea: literatura; îşi joacă, aşadar, şi la propriu şi la figurat, ultima *carte".*

începem să întrezărim şi o diferenţă mai profundă, pe care formula exterioară n-o epuizează. Linia despărţitoare nu trece pur şi simplu printre romanul-jurnal şi romanul unui roman, cum ar putea rezulta din consideraţiile de până aici. Voi reaminti că distincţia liminară pe care am propus-o are în vedere, pe de o parte, romanele Autorului care joacă rolul unui Personaj (sau al mai multora) şi, pe de alta, romanele unui Personaj care joacă rolul unui Autor. Să privim cu atenţie la acest menuet curios: autori şi personaje, aflaţi faţă-n faţă, fac paşi mici unii spre ceilalţi; iată-i acum foarte aproape, iată-i petrecându-se: din locul unde suntem, această suprapunere momentană ne revelă un om cu două feţe, na îndreptată către interiorul sălii de bal, ca spre scena unei acţiuni fictive, alta îndreptată spre exteriorul ei, ca spre transcendenţa unui cititor; câteva clipe mai târziu, dansatorii se despart din nou şi îşi schimbă locurile; totodată şi hainele. Autorii poartă acum costumele de epocă, perucile, cămăşile cu jabou, ciorapii înalţi şi strânşi pe gambă, botinele Personajelor, care, la rândul lor, poartă *complet-u* sobru, de culoare închisă atemporal, al Autorilor; se află, la sfârşit, din nou faţă-n faţă, autorii-Personaje, şi personaje-Autor. Distincţia esenţială este în definitiv aceea dintre un roman în care contează *trăirea* de către autor a vieţii Personajului, capacitatea de a pătrunde în conştiinţa lui cea mai inti-

mă, şi 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 şi în conştiinţa 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 uriaşa construcţie 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 *Journal*sau în altele: dar mi-am amintit că, în ciuda cultivării "experienţei", a veridicului şi a documentului biografic, Gide rămâne un artist şi că singurul personaj al cărţilor lui este el-însuşi-scriind-aceste-cărţi. B. Fundoianu spunea în *Imagini şi cărţi din Franţa* deja acum şaizeci 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 entouree de marais». Şi dacă l-ai întreba: cum se numeşte eroul? ţi-ar răspunde: Tityre. Dar Tityre nu e eroul: e subiectul celui care scrie *Paludes.* Iar subiectul adevărat este: istoria cuiva care scrie *Paludes".* Voi renunţa să aflu un prototip. Mijloacele, apoi, ale acestor două feluri de romane diferă. Principala diferenţă provine din faptul că unele pun accentul pe veridicitate, pe calitatea de document sufletesc, şi sunt o experienţă în primul rând de viaţă, în vreme ce altele pun accentul pe artă, şi sunt în primul rând o experienţă 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 şi vorbirea personajelor înseşi. Timpul diegezei şi timpul povestirii coincid: în sensul că singurul timp perceptibil este acela al actului de conştiinţă. Cum

nimeni nu povesteşte, trăirea se manifestă în propriul timp interior. Radical, acest roman devine în clipa în care conştiinţa explorată e o conştiinţă tulbure: cea mai ispititoare experienţă a autorului care cedează total personajului iniţiativa este de a se încarna într-un ins subdezvoltat spiritualiceşte. în această direcţie (experimentată de exemplu de Faulkner şi de Beckett), ionicul se apropie de confmiile subconştientului şi 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, reacţiunilor simple şi emoţiilor "naturale", în romanele personajului cu veleităţi de Autor, pe care le pu-
450
tem numi romane *artistice,* prevalează, din contra, *arta* şi tehnicile prin care ea se opune vieţii: cu ajutorul "romanului în roman" şi al personajelor care gândesc sau scriu ca nişte artişti, se încearcă sugerarea misterului care prezidează la transformarea realităţii în ficţiune, a sincerităţii în artistic. Temporalitatea care contează nu mai e a diegezei ci a discursului transformator. Totul e aici mediat de autorul virtual, care e personajul însuşi; un personaj dotat de obicei cu o mare inteligenţă, lucid şi capabil de analize pe sine şi pe alţik 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 ceilalţi, cu lumea din jur, nişte reflectori privilegiaţi: domnul Strether din *Ambasadorii* este un asemenea reflector care nu are pretenţia să extragă din observaţiile sale un roman. La fel, Mini din *Fecioarele despletite* sau Gheorghidiu din *Ultima noapte.* Dar toţi aceştia se caracterizează printr-o anumită capacitate de expresie, sunt în posesia unui limbaj evoluat: în această a doua direcţie, ionicul explorează straturile superioare ale conştiinţei, iluziile creatoare şi snobismul de a scrie în loc de a trăi pur şi simplu, artificialitatea uneori a gesturilor, reacţiunilor şi emoţiilor sofisticate.
Literatura română cunoaşte ambele direcţii. Am remarcat deja că Hortensia Papadat-Bengescu preferă reflectorii inteligenţi şi instruiţi ca Mini şi nu-şi pune problema să distribuie în acest rol pe redusa Sia sau pe imbecilii gemeni Hallipa; în romanele sale, Camil Petrescu sondează comportamente sociale şi culturale, refuzând psihologia abisală: personajele lui îşi scriu singure viaţa, interesate s-o elucideze; în *Ioana* şi celelalte, Sandu scrie un roman. Toate aceste romane pot fi considerate analitice şi introspective. Şi, chiar prin acest fapt, - analiza pretinzând luciditate şi o concepţie despre raţionalitatea vieţii sufleteşti (ceea ce nu înseamnă previzibilitate) - romanele de analiză ale Hortensiei Papadat-Bengescu, ale lui Holban şi Camil Petrescu aparţin principial categoriei *ionicului artisticele* întrebuinţează rar procedeele categoriei contrare. *Adela* ocupă un loc intermediar. Refuzul romanului în favoarea jurnalului intim indică o saţietate de ficţiune, de estetică, de artă, un cult al "autenticităţii". 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

dorinţă de autenticitate, prin care Autorul se identifică cu Personajul; pe de alta, el e opera unui ins inteligent şi cultivat - Benjy sau Sia nu ţin 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 ştim în.ce punct jurnalul îşi abandonează vocaţia de pur document sufletesc spre a-şi însuşi ambiţia de a concura romanescul dinăuntrul romanului însuşi. Revenind la autenticitate: cultul ei îl au şi Camil Petrescu şi Anton Holban; însă şi la unul şi la altul e vorba nu atât de autenticitate ca procedeu documentar, ca fidelitate faţă de experienţa vieţii, ci ca mijloc de a cunoaşte şi explica sufletul. Conceptul e neclar, deja, la Camil Petrescu şi, 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 importanţă că recomandările lui se refera la înregistrarea fidelă a celor trăite sau, din contra, la transformarea lor: important e că personajul încetează a-şi mai trăi pur şi simplu viaţa, fiind împins s-o scrie. Mecanismul imitaţiei este unul fundamental artistic: Sandu luând pe Proust drept model se comportă ca un artist înainte de a fi un gelos oarecare. în *Adela,* dorinţa 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-şi instaurează domnia.
Acest lucru se petrece, în schimb, în câteva romane din categoria cealaltă. Un experimentator al procedeelor *ionicului trăirii* este Mircea Eliade, în *întoarcerea din rai,* deşi nu e uşor de clasat nici unul din romanele sale, în care realismul e adesea abandonat în favoarea fantasticului, alegoriei filosofice sau parabolei existenţiale. 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 conştiinţei noastre profunde, ţâşnirea 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, senzaţiilor, amintirilor, impresiilor unui inculpat în sala procesului: "Cum, pleacă? *Pleacă?* Să o întrebe, să răspundă, să vorbească... să o împiedice, reţie, forţă for... lănţuire... Se înclină judecă... paşi repezi către ieşire... Nu se poate! Să fugă, să o împiedice...

452

Să fugă şi să uite. Dar eu? Eu? *Eu?*... nu mi-a aruncat... e neomenos, rigid!... Uite...! priveşte!... De ce? De ce.? Fuge... Mă... nu... întârzi... Târzi... târziu momentul...? Strig... nu se... Silvia! Sil..." Sintaxa s-a destrămat, cuvintele înseşi apar sfărâmate. Deosebirea dintre acest *sublimbaj al trăirii imediate si supralimbajul analizei* este evidentă. Analiza păstrează legătura cu comportamentul şi cu expresia socială, pe care redarea conţinuturilor pure ale conştiinţei o pierde. De la Camil Petrescu la Anton Holban şi M. Blecher, e sesizabilă transformarea romanului dintr-un document (încă relativ obiectiv) al epocii şi mediului într-unui aproape exclusiv al intimităţii: 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; şi care, mai ales, nu implică o dizolvare a subiectivităţii în golul iraţional. Obiectul introspecţiei poate fi o subiectivitate capricioasă, imprevizibilă, dar nu una iraţională. Tehnicile fluxului de conştiinţă corespund unei noţiuni diferite de subiectivitate: în care intimitatea nu mai rezultă din suspendarea exteriorităţii, ci din separarea definitivă a fiinţei sociale de fiinţa intimă a omului; acestea încetează să mai comunice; omul profund e prizonierul unor mecanisme de simţire şi gândire pe care nu le poate împărtăşi nimănui; socialmente e mut; singura lui vorbire rămâne aceea ilogică interioară. Originea însăşi a formulelor diferă. Analiza provine din proza psihologică veche, franceză în special, din raţionalismul secolelor XVII-XVIII şi, cu toată filtrarea prin bergsonism, care e, se ştie, o filosofie a existentului pur, atinge apogeul în Proust. Tehnica redării conştiinţei pure (având o rădăcină în romanul poetic al romanticilor) ajunge la maturitate în Virginia Woolf, Joyce, Faulkner, Beckett, pe latura eliberării limbajului interior de obligaţia adresării (care îl structura ca limbaj public, deci social), şi 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 gidismului (lucru remarcat în epocă de G. Căli-neşcu şi de alţii), ale lui Ion Biberi, mai mult tradiţiei joyceene.

Anton Holban este cel mai proustian dintre romancierii noştri. Analist şi introspectiv, el creează tipicul roman al'veleităţilor literare ale personajului: Sandu *scrie un roman,* în *O moarte* sau în *Ioana;* Sandu este *romancierul* de ale cărui opere se îndrăgosteşte Dania în *Jocu-*

453

.•

rile Daniei. "Dacă toate cărţile ar fi apărut deodată - notează Anton Holban într-un pasaj oarecum obscur din *Testament literar* - şi ar fi fost ca la Proust, rezultatul unei vieţi care s-a terminat dureros, şi tot timpul cât ai trăit facil este răscumpărat (orice moarte răscumpără, de altfel), poate că pentru cititori ar fi mai serios. Căci şi 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. Poveşti de sine stătătoare, colorate diferit, având însă pe acelaşi 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. Şi apoi celelalte fete «en fleur». Şi poeţii au mai multe muze. Ronsard: Cassandre, Mari, Helene". Marcel, nu Proust; Sandu, nu Holban: ei sunt, în mijlocul unor "jeunes filles en fleur", singurii, adevăraţii eroi ai poveştilor de dragoste, şi, în acelaşi timp, cei care scriu aceste poveşti, poeţii înconjuraţi de muze.

JOCURILE MAITREYIEI

Din *JoumaJ-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 Iu de lui jusqu'ici, ce livre me semble le moins reussi. La technique date: 1930, Ies influences de James Joyce, de John Dos Passos. A qui bon ce long absurde, ininteressant monologue interieur d'un neurasthenique au seuil du suicide? La facilite pretentieuse du monologue interieur qui vous donne une fausse impression d'authen-ticite. Je connais trop bien Ies seductions, Ies pieges, Ies fraudes du monologue interieur ou du film mental pour Ies

avoir utilisees dans la *Lumiere qui s'eteint* (c'etait vers 1930 aussi). Mais oii peut mener un tel procede? A l'univers cabalistique du dernier James Joyce: chiffre, solidarite mystique des sons, des espaces, des lumieres; univers semi-naux, multidimensionnels. A ecrire un long article guie je pourrais intituler *De la necessite du roman-roman* ou je montrerais la dimen-sion autonome, glorieuse, irreductible de la naration, forme readaptee â la concience moderne du mythe, de la mythologie. A expliquer aussi que l'homme moderne, pas plus que l'homme des societes archaiques, ne peut exister sans mythes, sans «recits» exemplaires. Et la digniee methaphysique de la narration, ignoree, bien entendu, par Ies gene-rations realistes, «psychologisantes», qui ont hisse au premier rang l-analyse psychologique d'abord, speciale ensuite, pour aboutir aux re-cettes faciles qui consistent â filmer Ies automatismes psycho-mentaux."
Critica aceasta târzie şi radicală a psihologismului nu ne-ar interesa aici, decât cel mult ca un document intelectual, dacă n-am recunoaşte

U

o parte din rădăcinile ei în unele păreri despre roman formulate de Mircea Eliade deja în anii '30 şi care ne lasă să întrevedem o concepţie diferită, deşi înrudită, de aceea a romancierilor de la apogeul ionicului. în prefaţa, deseori citată, la *Şantier* (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?" In genere, romanul tradiţional, social sau psihologic, este respins pentru vina de a se restrânge la anumite aspecte ale vieţii, căreia i-ar da şi un înţeles prea burghez: "Orice se întâmplă în viaţă poate constitui un roman - crede Mircea Eliade. Şi în viaţă nu se întâmplă numai amoruri, căsătorii sau adultere..." Sunt incriminate aici tocmai acele teme-clişeu care au făcut (şi mai fac) din roman un gen popular. Ce să punem totuşi în locul lor? în viaţă, continuă Mircea Eliade, "se întâmplă şi ratări, entuziasme, filosofii, morţi sufleteşti, aventuri fantastice".Această a doua serie este, cum se poate observa, mai "spirituală" decât prima. Mircea Eliade revendică pentru roman dreptul de a înfăţişa şi altceva decât "fazele unui sentiment", şi anume pe acelea "ale unei inteligenţe". "Nu înţeleg - conchide el - de ce ar fi «roman» o carte în care se descrie o boală, o meserie oarecare sau o cocotă - şi n-ar fi tot atît de roman o carte în care s-ar descrie lupta unui om viu cu propriile gânduri sau viaţa unui om între cărţi şi vise." Prima ţintă a acestei critici o constituie, aşadar, limitarea psihologiei (ca obiect al romanului) la sufletul comun şi interior, cu excluderea unor zone esenţiale ale conştiinţei. Nu e greu să recunoaştem în prejudecata combătută de Mircea Eliade un fel de scorie a teoriilor despre roman, de ieri şi de azi. Nu afirma G. Călinescu însuşi, în *Istorie,* vorbind despre diferenţa dintre biografie şi roman că "pentru romancier, existenţa lui Popescu, impiegat C.F.R., care visează să iasă din mizeria lui provincială şi să ajungă într-o staţie mai mare, turburându-şi tihna familială, e mult mai adâncă decât viaţa lui Eminescu".
Dar să mergem mai departe. Unul din personajele romanului *întoarcerea din rai,* publicat în 1934, se arată excedat de dorinţa cuiva de a-i relata o întâmplare din viaţa socială bucureşteană: "Dar să nu-mi comenteze scena (exclamă el în gând), să nu mi-o interpreteze, să nu-mi vorbească de suferinţa oamenilor, de tragediile Bucureştiului, asta nu, Vlădescule..." în ideea acestui personaj, care exprimă pe autor, banală

este orice reproducere a unui eveniment social şi a dramei sufleteşti căreia îi poate da naştere: lipsită fiind de dimensiune metafizică. în *Despre destinul romanului românesc,* din *Fragmentarium,* Mircea Eliade precizează în chipul cel mai net această opoziţie, ce se dovedeşte fundamentală pentru gândirea lui despre roman: între "social" (şi psihologic) şi "metafizic". El scrie: "Nu ştiu 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 importanţă acum justeţea constatării, referindu-ne la literatura română, cât încercarea eseistului de a sugera necesitatea depăşirii, socialului şi psihologicului în direcţia metafjzixailuJL Metafizic sau, cu un termen folosit în alta ocazie, existenţial, ar fi romanul bazat pe "cunoaşterea *esenţială, reală,* directă, care nu are nevoie de psihologie". Această explicaţie' 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 şi *roman al condiţiei*

umane, cu o expresie deseori întrebuințată, - după ce Malraux a ales-o drept titlu pentru una din cărțile sale, - în legătură cu operele lui Sartre, Camus şi ale altora, şi prin care Liviu Petrescu a desemnat de curând o categorie foarte precisă. Ceea ce dezavantajează romanul social şi 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 romaneşti sunt încă departe de a participa la mare bătălie contemporană care se dă în jurul libertății, al destinului omului, al morții şi al ratării".

Acestei critici a romanului național, care n-ar cunoaşte "oameni ieşiți din comun", adică eroi, şi care n-ar permite "dramei existențiale să se desfăşoare în întreaga ei plenitudine", îi va răspunde (probabil, ignorând-o) o alta, destul de asemănătoare, formulată de Alexandru Ivasiuc, peste aproape patruzeci de ani, într-un articol din *Radicalitate şi valoare,* care va constata tendința prozei noastre de "împăcare în pitoresc" şi refuzul ei de a merge la rădăcinile ființei. în amândouă (cu toate deosebirile), ghicim o cauză comună a nemulțumirii, exprimată printr-un acelaşi deziderat: şi anume ca romanul nostru să se orienteze dinspre social şi 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 neaşteptat cu cât vine din partea unor autori de romane psihologiste. Şi, fiind vorba de Mircea Eliade, să vedem mai îndeaproape ce-l uneşte şi ce-l desparte de Camil Petrescu sau de Anton Holban, cu ale căror romane, *întoarcerea din rai, Şantier* şi celelalte, sunt contemporane. în primii ani ai deceniului 4, Camil Petrescu şi Anton Holban fac figură de individualişti şi intelectualişti ireductibili. Orice acord între conştiință şi mediul social, între interior şi exterior, pare principial cu neputință în concepția lor. Eroii camilpetrescieni sunt revoltați şi radicali. Eroul fără societate al lui Anton Holban nu recunoaşte tutela nici unei supraindividualități; şi rămâne o conştiință inexplicabilă, în singurătatea ei profundă, căci reprezintă în fond o unicitate. Calea regală a acestei dezacordați a eroului de lumea -sa nu este alta, la amândoi romancierii, decât psihologismul: care a reținut din om doar individul, şi, din complexitatea vieții lui interioare şi 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 (deşi nu exclusiv) de romanul *trăirii,* cum l-am numit în capitolul precedent; şi, 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* şi *monolog interior,* pe de o parte, şi, pe de alta, între *monolog interior* şi *flux de conştiință the stream of consciousness* al anglo-saxonilor). Aceste distincții nu sunt de obicei luate în considerare, deşi termenii aflați în joc sunt întrebuințați curent; ele mi se par însă evidente şi 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 totuşi obişnuită. Chiar şi la un lingvist care a studiat atent aceste lucruri, ca Mihaela Mancaş, autoare a unui util studiu despre *Structura narației în perioada romantică* (din volumul colectiv *Structuri tematice si 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 şi "romanul" lui Sandu aparțin unui cod preponderent literar şi implică un adresant virtual. Scopul celor doi naratori nu este de a-şi restitui pur şi simplu trăirile, ci de a le formula în vederea comunicării; formularea presupune publicitatea: formulăm pentru ceilalți. *Monologul interior este* în schimb un solilocviu: şi

458

unic şi irepetabil. Mircea Eliade va respinge, el, individualismul în numele unei noi concepții a integrării, şi intelectualismul, în numele unei înțelegeri mai cuprinzătoare a conştiinței înseşi, 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 conştiinței înainte de a fi o analiză a ei. Este o vorbire adresată de vorbitor sieşi, niciodată altora; un "discurs" pentru sine. Deşi l-am pus între ghilimele, termenul din urmă nu e complet nepotrivit în legătură cu monologul interior, în măsura în care monologul respectă sintaxa, aşa cum un om deprins să fie elegant se îmbracă atent, grijuliu, şi când se află acasă la el şi nu primeşte musafiri. Totuşi monologul interior şi discursul se deosebesc radical. întâi, prin adresă, care e interioară la unul şi exterioară la altul. în al doilea rând, prin temporalitate. Discursul e *distant:* pune între *timpul vorbirii* şi *timpul diegezei* un spațiu fără care interiorizarea în conştiință a evenimentelor n-ar fi posibilă (Codrescu notează în jurnal, noaptea, ceea ce a trăit, ziua). In monologul interior există concomitenta între vorbire şi diegeză, ca şi cum evenimentul psihologic nu s-ar naşte 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 şi, în orice caz, nu poate fi conceput'în afara formei verbalizate. Conținutul conştiinței e distinct de discursul despre el, dar topit complet în cuvintele nionologate. Iată din *întoarcerea din rai* un exemplu de monolog interior, pe care-l putem raporta mental la pasajele discursive din *Adela* ori *Ioana* citate la momentul potrivit: "Priveşte la răstimpuri trupul de alături; parcă l-ar ispiti din nou, aşa cum vede centura şi bucata de biele goală din coapse. Dar se pleacă să-şi încalțe 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 şi discursului, dar crearea impresiei de mişcare naturală a conştiinței şi de surprindere a ei pe viu. Fluxul *conştiinței* trebuie, la rândul lui, deosebit de monolog pur şi simplu, căci el implică o renunțare la sintaxă. Roland Bourneuf şi 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 specialişti francezi greşesc de două ori: o dată fiindcă ignoră faptul, de care m-am ocupat mai sus, că monologul interior însuşi este o verbalizare a unui conținut de conştiință; apoi, fiindcă nu atribuie însemnătatea cuvenită respectării sintaxei ori renunțării la ea. Fluxul de conştiință (şi l-am exemplificat printr-un pasaj din *Procesul* lui Ion Biberi, căruia i-am putea adăuga atâtea pagini din *Absenp'ilm* Aug. Buzura) este o "parole brisee", şi pe care vorbitorul nu şi-o mai adresează nici măcar lui însuşi; un reflex al unor automatisme psihice în stare pură; e deci vorbire *trăită,* dacă pot spune aşa. De la discurs analitic (vorbire *despre* trăire), la monolog interior (trăire vorbită) şi de aici la un flux al conştiinței (vorbire trăită) drumul parcurs ne duce mereu mai departe în străfundurile conştiinței 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 naştere, în *Ulysses,* fragmentării conştiinței şi transcrierii directe a conținutului ei: şi anume acea mentalitate pe care Mircea Eliade însuşi o rezumă în continuare: "chiffre, solidarite mystique des sons, des espaces, des lumieres". Acest univers guvernat de numere pitagoreice şi de mistice solidarități nu mai aparține psihologismului; metoda lui nu provine din monologul interior, nici din *the stream of consciousness;* decât, poate, aşa cum un antidot îşi datorează existența otrăvirii pe care trebuie s-o combată. Şi 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 vorbeşte acolo de "demnitatea metafizică a narațiunii" pe care au ignorat-o, la vremea lor, "generațiile realiste, psihologizante". Romancierul a aparținut însă el însuşi 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 şi ionice; dar concepția pe care autorul încearcă s-o impună nu mai este, ea, aceea ionică. Puțini au utilizat atât de conştiincios monologul interior în epocă; şi nimeni nu l-a respins teoretic cu atâta înverşunare, şi dintr-un punct de vedere mai avansat (căci există adversari ai psihologismului şi printre partizanii prozei dorice). Care este acest punct de vedere? în locul analizei şi al trăirii, romanul preconizat de Mircea Eliade vrea să instaleze "narațiunea" ca "formă readaptată a mitului şi a mitologiei la conştiința modernă": "... l'homme moderne, pas plus que l'homme des societes archaiques, ne peut exister sans mythes, sans «recits» exemplaires". Narațiunea, astfel înțeleasă, nu e alta decât acea "povestire fundamentală în care se scaldă viața noastră", cum va spune peste trei decenii Michel Butor în *Repertoire I,* şi pe care Borges îşi 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 totuşi din aceste idei erau deja formulate. Autorul credea de pe

460

atunci într-o "autodepaşire stupefiantă, revoluționară" a romanului nostru, cu condiția ca el să reuşească 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" înlocuieşte psihologismul şi omul renaşte din cenuşa individualismului. Ionicul se vede depăşit 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 şi autenticitate, introduse la noi de Camil Petrescu. La autorul *Tezelor şi antitezelor,* ele reflectau triumful individualității şi al psihologismului ionic. La Mircea Eliade, reflectă, din contra, o tendință de revenire la forme colective de existență, prin însăşi natura lor, nepsihologice. Faptul că *Teze şi antiteze* apare doar cu un an înainte de *OceanograGe* şi cu trei înainte de *Fragmentarium* (şi că, publicate întâi în reviste, unele din articolele cuprinse în ele se întâmplă să fie scrise o data) nu trebuie să ne mire. Am remarcat mai demult că punctul culminant al doricului şi declinul lui se întâlnesc, la noi, în acelaşi 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 romanesc "respectiv. Cronologia nu are nici o importanță într-o literatură ca aceea românească interbelică, în

care de exemplu primele romane ionice sunt despărţite de cele de la apogeu ca şi de cele din perioada crizei numai prin cei câţiva ani: ceea ce nu înseamnă că fiecare din aceste momente nu a fost deplin dezvoltat şi marcat. Dar simultaneitatea imprimă, chiar şi stilistic, acestor romane şi eseuri din deceniul 4 un puternic aer de familie, în prefaţa la *Oceanografie,* de pildă, Mircea Eliade pretinde, în cel mai pur spirit camilpetrescian, ca a scris cum a simţit, adică grăbit şi dramatic; că n-a fost interesat de răspunsuri şi concluzii, ci de întrebări şi de acele "alunecări pe de lături, scăpări din condei, paranteze, ezitări", în care se vede deplina lui sinceritate; în fine, că n-a evitat contradicţia, în care inteligenţa veritabilă găseşte solul cel mai fertil, deoa-
461
rece n-a crezut niciodată în criticismul "permanent treaz", formă a fo-silizării minţii, ci în "luciditatea simpatetică",'în stare să fie creatoare. ' Articolul intitulat *Despre o anumită experienţă* conţine o definiţie, şi ea încă de-ajuns de camilpetresciană, a termenului din titlu: "N-aş şti să definesc altfel «experienţa» (orice experienţă) decât spunând că e o nuditate desăvârşită şi instantanee a întregii fiinţe. Nu poţi experimenta nimic, dacă nu ştii să te dezgoleşti, dacă nu lepezi toate formele prin care ai trecut până atunci, dacă nu faci din tine o prezenţă.,. Adevărata experienţă ajunge aproape o funcţiune a fiinţei tale întregi, se confundă cu însăşi viaţa care te poartă şi te îndeamnă s-o cunoşti, actualizând-o, într-o infinită manifestare, într-o continuă creaţie". Chiar şi precizarea care urmează poate fi raportată la un anumit moment din gândirea autorului *Tezelor şi antitezelor:* "De aceea mi se pare ca termenul de «experienţă» este puţin cam confuz. Mai nemerit ar fi «trăirea», acel *Erlebnis* german, atât de bogat şi de sugestiv,ca sens. Trăirea aceasta nu înseamnă însă o simplă abandonare în voia ecuaţiilor vitale, care sunt totdeauna variabile, contingente şi întotdeauna limitate. Când te abandonezi, nu mai trăieşti *tu* - ci *eşti* trăit la întâmplare". A nu fi trăit, ci a trăi: în explicarea acestei diferenţe, Mircea Eliade începe însă să se despartă de Camil Petrescu: "Cred că tot misterul «experienţei» rezidă în această coincidenţă perfectă cu termenul exterior ţie (care poate fi o întâmplare sau o stare de suflet) şi, în acelaşi timp, o depăşire a lui, o eliberare de el". Depăşirea interiorităţii prin coincidenţa ei cu exterioritatea este altceva decât individualismul, care în fond nega exterioritatea. Camil Petrescu însuşi descoperea în personalismul francez o soluţie asemănătoare, fără să fie conştient de contradicţia 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 acelaşi loc - autonomie, certitudinea că eşti bine înfipt în realitate, în viaţă, 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 vieţi..."Km* subliniat ce mi s-a părut semnificativ: a trăi liber este altceva pentru om decât a-şi afirma o individualitate ireductibilă la ansambluri supraordonate: înseamnă a lăsa o întreagă viaţă 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 semnificaţie. Şi iată şi al
462
doilea termen al educaţiei: acela de autenticitate. în *Fragmentele* care încheie *Oceanografie* citim: "în faţa originalităţii, eu propun autenticitatea... A trăi tu însuţi, a cunoaşte prin tine, a te exprima prin tine. Nu există nici un individualism în aceasta, pentru că o floare care se exprimă pe sine în existenţa ei deplină, nealterată, neoriginală - nu poate fi acuzată de individualism". între "personal" şi "autentic" se stabileşte, cum se vede, o anumită opoziţie, care arată că individul nu e decât albia în care curg apele fiinţei umane generice şi nicidecum locaşul secretelor unui ins oarecare: "A povesti o experienţă proprie -nu înseamnă «individualism», «egocentrism» sau mai ştiu eu ce formulă, înseamnă că exprimi şi gândeşti pe fapte. Cu cât eşti mai autentic, mai tu însuţi, cu atât eşti mai puţin personal, cu atât exprimi o experienţă universală sau o cunoaştere universală". Malraux nu va spune altceva în *Antimemoires* ironizând indirect pe Valery şi pe Gide: omul nu e numaidecât ceea ce ascunde, ci ceea ce face. Omul psihologismului şi al ionicului este însă *ceea ce ascunde,* este totalitatea mereu risipită a secretelor lui mărunte. Mircea Eliade, deşi adept al lui Gide, se numără printre cei dintâi critici ai acestei filosofii, în locul căreia o propune pe aceea -a condiţiei 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 şi de confesiune, subiecte pe care nici Malraux nu le va ocoli, conchide: "Mi se pare că universalitatea autentică.,. nu se întâlneşte decât în creaţii strict personale. Lumea este astfel făcută încât un simplu fragment o poate reprezenta esenţial; după cum viaţa este reprezentată esenţial într-o picătură de sânge sau una de sevă", întregul poate fi reprezentat de oricare din părţile lui: unitatea pierdută a lumii este regăsită de romancier chiar în clipa în care părea (în concepţia 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.* şi în *Huliganii* ori *Lumina ce se stinge)* se face teoria faptei, singura capabilă de creaţie şi opusă vorbirii sterile: "Frica aceea de a trebui să susţii o conversaţie 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 gândeşte astfel, Pavel Anicet, se va sinucide fără explicaţie. Elogiul prozei comportiste a lui Dos Passos (şi 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 psihologiste de la 1930.) Dar, şi poate că împrejurarea n-ar trebui sa ne mire, *întoarcerea din rai* şi celelalte rămân în definitiv nişte romane psihologiste, uzând şi abuzând de monolog interior şi de toată acea perspectivă relativistă şi parţială care e descoperirea şi apanajul ionicului. începem să întrevedem adevărata contrazicere a literaturii de tinereţe a scriitorului: aceea dintre viziune şi metodă. Viziunea îi îndreaptă romanele spre metafizic şi ontologic, spre condiţie umană şi mit; metoda e psihologistă şi realistă. Prima e totalitară, a doua relativistă. Această afirmaţie e valabilă şi pentru *Lumina ce se stinge* sau *Huliganii,* ultimul aproape cu neputinţă de recitit azi, improvizat, superficial, cu adolescenţi erotomani care recurg la cele mai dezagreabile "experienţe". Noţiunea de experienţă, Mircea Eliade a analizat-o foarte bine în eseuri, dar, când o ilustrează în romane (cu excepţia lui *Maitreyi* şi a *Şarpelui)* nu mai descoperim aproape nimic din ceea ce ea presupunea pe latură metafizică. Omul *real, concret, nepsihologic,* care face experienţe fundamentale, e invizibil în aceste romane atât de vulgar erotice, din cauză că ideea e înecată în întâmplări nerelevante. Noncon-formismul tinerei generaţii de la 1930, care se consideră pe ea mai presus de problemele sociale, se dovedeşte în perspectiva timpului desuet şi mediocru. Cuvintele celuilalt Anicet, din *Huliganii,* fratele sinucigaşului, nu ne conving că eroul (el sau alţii) a reuşit să depăşească abstracţiile ideologice pe care le condamnă şi să se coboare la esenţialitatea omului nou visat în reveriile lui doctrinare: "Milioanele tale (de oameni) aparţin geografiei, istoriei sau sociologiei - nu aparţin realităţii", spune Petru Anicet unui interlocutor: Şi: "Ei sunt pentru mine o abstracţiune". Defectul romanelor provine din greutatea de a întruchipa pe acest om, complet "real" şi 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 hoţie şi un pervertitor de minore se dovedeşte fratele său şi va trebui să aşteptăm apariţia romanului lui Nicolae Breban, *Bunavestire,* spre a avea într-unui din eroii lui primul experimentator memorabil de această factură. Iată şi definiţia huliganului şi 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 viaţă: experienţa huliganică. Să
464
nu respecţi nimic, să nu crezi decât în tine, în tinereţea ta, în biologia ta, dacă vrei... Cine nu debutează aşa, faţă de el însuşi sau faţă de lume, nu va crea nimic, va rămâne sterp, timorat, copleşit de adevăruri. Să poţi uita adevărurile, să ai atâta viaţă încât adevărurile să nu te poată pătrunde nici intimida r iată vocaţia de huligan." "Actul viril, superb, eroic" al bibliotecarului Cezare din *Lumina ce se stinge* sau rituLerotic propus de insesizabilul Manuel, în acelaşi roman, nu conduc nici ele mult mai departe. Se vede bine, în toate, contrazicerea între problemă şi tratarea ei, între "totalitarismul" viziunii şi "relativismul" psihologiei. Lui Pompiliu Constantinescu *(Scrieri, 2)* nu-i rămânea ascunsă alternarea de "compendiu de ideologie" şi de "febril jurnal intim" din *Isabelşi apele diavolului,* romanul de debut al scriitorului; acesta îi făcea criticului de la *Vremea* "impresia unei galere supraîncărcate şi vădit învălmăşite în variantele materiale ce conţinea".
In concluzie, să spun că resimţind din plin, şi conştient, criza ionicului, Mircea Eliade n-a descoperit şi soluţia ei practică în roman. Romanele sale rămân ezitante, între două universuri mentale şi 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 înţeles deja că e vorba de romanul *corintic.* Această contrazicere subminează majoritatea romanelor sale. Critica tradiţională a crezut că de vină este lipsa capacităţii creatoare în ordine obiectivă ("Deficienţa unei organice aplicaţii pentru evocarea epică", spune Pompiliu Constantinescu iar G. Căli-nescu, exact în acelaşi sens: "Ceea ce-i lipseşte lui Mircea Eliade e talentul literar"). Reproşul poate fi respins lesne:

în *Maitreyi,* această capacitate e dovedită cu prisosinţă. Ce l-ar fi oprit pe scriitor să o posede şi în £lte cărţi ale sale? în plus, reproşul pare a arăta că singur romanul realist, de "creaţie", sau de "analiză", e posibil. E sigur că şi Pompiliu Constantinescu şi G. Călinescu aşa gândeau. însă concepţia lui Mircea Eliade (care condamna acest roman) era mai înaintată decât formula narativă. Soluţia ar fi fost să renunţe complet la formula realistă şi să scrie parabole sau mituri.

Cu alte cuvinte, romane corintice. Care însă nu sunt totuna cu romanele şi 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 *Maîtreyi.* Romanul ocupa în multe privinţe o poziţie singulară. Apărut în 1933, după *Isabel şi apele diavolului,* dar înainte de toate celelalte ale scriitorului, el nu învederează criza ionicului, deşi, cum vom vedea, e departe de a fi un roman ionic ortodox. Este, cine nu ştie, o poveste de dragoste. Pompiliu Con-stantinescu nu avea cum să-şi 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 graţie al autorului, viitorul rezervând operei o situaţie 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 graţie nu s-a mai repetat în, altfel, prodigioasa carieră a scriitorului, devenit mare specialist în istoria religiilor: dar ce importanţă mai poate avea faptul pentru romanul însuşi?

Inspirat din experienţa indiană (ca şi "reportajul" intitulat *India,* publicat în 1934, ca şi "jurnalul indian" *Şantier* din 1935), *Maitreyi* este povestea emoţionantei întâlniri dintre Allan, un tânăr englez stabilit la Calcutta, şi Maitreyi, fiica protectorului său, inginerul Naren-dra Sen. Celelalte cărţi amintite (la care trebuie adăugate romanul *Isabel şi apele diavolului,* nuvela fantastică *Nopţi la Serampore* şi altele) au absorbit, parcă, elementele strict autobiografice, amestecate în povestea de iub.ire, în aşa fel încât, în *Maitreyi* ficţiunea apare complet purificată artistic. Naratorul este Allan însuşi, pe care Sen îl cheamă în casa lui, cu scopul declarat de a-i înlesni viaţa într-o Indie prea complicată pentru un european, şi cu intenţia secretă de a-l înfia mai târziu. Acest din urmă detaliu, Allan nu-l va afla decât după un timp, când va înţelege şi interesul principal al lui Sen pentru el. In casa inginerului, Allan o cunoaşte pe Maitreyi. Se îndrăgosteşte de ea; la rândul ei, Maitreyi îl iubeşte, rezistându-i o vreme, din raţiuni religioase şi mai ales neîndrăznind să strice planurile tatălui. Apropierea se face

identificare, între fantastic (sau chiar fantezist) şi corintic. Sa precizez deci următoarea esenţială diferenţă: corinticul refuză strategiile verosimilităţii şi e orientat contra realismului doric sau ionic; dimpotrivă, fantasticul *foloseşte* aceste strategii, şi n-ar putea proceda altfel, câtă vreme scopul unei astfel de literaturi e de a surprinde apariţia, în plin real, a unor "comportări" inexplicabile logic.

466

treptat. Din jurnalul pe care-l ţine, în această epocă, Allan va reconstitui, după izgonirea din casa Sen, toate etapele dragostei lui.

Momentul cel mai semnificativ în evoluţia acestei dragoste se află în capitolul al optulea al romanului. îi vedem pe cei doi protagonişti în bibliotecă, unde cataloghează cărţile lui Sen. Scena care urmează este la fel de esenţială în destinul lor ca şi 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 şi-şi schimbă părerea despre el:

"Pe. Maitreyi am întâlnit-o a doua zi după amiază, înainte de ceai, în pragul bibliotecii, aşteptându-mă.

- Vino să-ţi arăt ce-am făcut, mă chemă ea.

Adusese vreo cincizeci de volume pe o masă şi le aşezase cu cotoarele în sus, în,aşa 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 emoţionată, îi tremura buza şi mă privea clipind des din pleoape, ca şi cum s-ar fi silit să uite ceva, să destrame o imagine din faţa ochilor.

M-am aşezat la scris cu o presimţire ciudată că se va întâmpla ceva nou, şi mă întrebam dacă nu cumva aştept dragostea Maitreyiei, dacă surpriza pe care o presimţeam nu era o eventuală împărtăşire, o luminare a ascunzişurilor sufletului ei. Dar mă trezeam prea puţin clătinat de întâmplările acestea eventuale. Scriind, mă întrebam: o mai iubesc? Nu; mi se părea că o iubesc, numai atât. înţelesei pentru a suta oară că mă atrăgea altceva în Maitreyi; iraţionalul ei, virginitatea ei barbară şi, mai presus de toate, fascinul ei. îmi lămurii perfect aceasta; că eram vrăjit, nu îndrăgostit. Şi, ciudat, înţelegeam nu în ceasurile mele de luciditate - multe-puţine câte mai aveam - ci în clipele din pragul experienţelor

decisive, în clipele *reale,* când începeam să trăiesc. Reflecția nu mi-a relevat niciodată nimic.
Pusei mâna pe un volum şi întâlnii mâna Maitreyiei. Tresării.
- La ce volum ai ajuns? Mă întrebă.
l-l arătai. Era acelaşi la care ajunsese şi ea, *Tales ofthe unexpected* de Wells. Roşi deodată de bucurie, de încântare, nu ştiu, dar îmi spuse cu glas stins:
- Ai văzut ce «neaşteptat» avem înaintea noastră?...
467
M-am retras în odaia mea, ca să răspund scrisorilor, cu o nelinişte şi o nerăbdare necunoscute până atunci. Dar, pe când scriam, am simțit deodată nevoia de a vedea pe Maitreyi - şi m-am dus.
Ziua aceea are o rnare însemnătate în povestirea de față. Transcriu din jurnal. «Am gâsit-6 abătută, aproape plângând. I-am spus ca am venit pentru că m-a chemat, şi aceasta a surprins-o. Ne-am despărțit, apoi, pentru cinci minute, ca să sfârşesc scrisoarea. Când m-am întors, dormea pe canapeaua din fața mesii. Am deşteptat-o. A tresărit; ochii îi erau măriți. Am început s-o privesc țintă; ea îmi sorbea privirile, ochi în ochi, întrebându-mă la răstimpuri, şoptit: 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 acelaşi fluid suprafiresc de dulce, incapabili să ne împotrivim, să ne scuturăm de farmec deşteptându-ne. Mi-e greu să descriu emoția. O fericire calmă şi în acelaşi timp violentă, în fața căreia sufletul nu opunea nici un fel de rezistență; o beatitudine a simțurilor care depăşea senzualitatea, ca şi 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 totuşi ochii. Strângeri barbare, mângâieri de devot. (Notă: Cetisem recent despre dragostea mistică a lui Chaitanya, şi 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! Totuşi, după ce le-a repetat, farmecul stăruia. Cu aceasta i-am dovedit, căci credeam şi eu, că experiența noastră nu-şi are rădăcini sexuale, ci e *dragoste,* deşi manifestată în sinceități carnale. Am simțit şi 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 şi să-mi apropii piciorul de piciorul ei. Emoția celei dintâi atingeri n-am s-o uit niciodată. M-a răzbunat pentru toate geloziile pe care le îndurasem până atunci. Am ştiut că Maitreyi mi se dă toată în acea abandonare a gleznei şi a pulpei, aşa cum nu se mai dăduse vreodată. Scena de pe terasă o uitasem. Nimeni n-ar putea minți atât de dumnezeieşte, 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 presim-țeam halucinant de dulce, de fierbinte, pe care o ghiceam brună şi virgină, căci fără îndoială nici un trup omenesc nu se înălțase atât de departe în carnea ei. în acele două ceasuri de îmbrățişare (erau oare altceva mângâierile gleznelor şi pulpelor noastre?) - pe care jurnalul le schițase atât de sumar, atât de şters, încât multă vreme după aceea m-am întrebat dacă mai trebuie să continui însemnarea etapelor noastre - am trăit mai mult şi am înțeles mai adânc ființa Maitreyiei decât izbutisem în şase luni de eforturi, de prietenie, de început de dragoste. Niciodată n-am *ştiut* mai precis ca atunci că posed ceva, că posed absolut."
Ceea ce se remarcă de îndată în acest pasaj (şi se va dovedi valabil pentru întreg romanul) este că Allan are o dublă perspectivă asupra evenimentelor: contemporană şi ulterioară. în epoca iubirii pentru Maitreyi, el ține un jurnal intim pe care îl completează şi corectează mai târziu, când istoria acestei iubiri s-a consumat; când scrie în jurnal întâmplările fiecărei zile, nu ştie cum se va sfârşi totul, dar când re-scrie jurnalul, sub forma unui roman, cunoaşte acest sfârşit. Procedeul dublei perspective este vizibil din primele fraze ale romanului: "Am şovăit atâta în fața acestui caiet pentru că n-am izbutit să aflu încă ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi. înînsemnările mele din acel an n-am găsit nimic". Situație oarecum nouă în raport cu aceea din *Adela* sau *Ioana,* unde "jurnalul" era unul şi acelaşi cu "romanul", iar perspectiva rămânea una singură; şi 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 şi autorul ei implicat? Teoreticianul american deosebeşte, în legătură cu orice roman, un *autor propriu-zis* (persoana reală al cărei nume figurează pe copertă), *un autor implicat* (cel care scrie: şi care, ştim de la Proust, nu este unul şi acelaşi cu cel care trăieşte), un *narator* sau mai mulți (cel care povesteşte) şi unul sau mai mulți *eroi* (protagonişti 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

alter-ego virtual al autorului propriu-zis. în definiția lui Booth: un grup de norme şi reguli, unele stilistice, în care putem recunoaşte pe autorul real. "Chiar şi 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, păpuşar sau Dumnezeu indiferent, cu-răţindu-şi în linişte unghiile." Dar, pe cât ştiu, criticul american nu vorbeşte nicăieri de posibilitatea ca acest alter-ego virtual, care e autorul implicat, să fie o persoană în adevăratul înţeles al cuvântului. Iată, în *Maitreyi, pe* lângă rolul de erou şi de narator, Allan şi-l asumă şi pe acela de autor al romanului. în *Ioana* şi în celelalte romane ale lui Holban situaţia era, întrucâtva, asemănătoare. Diferenţa constă în faptul că acolo perspectiva naratorului nu era clar separabilă de cea a autorului implicat, căci *jurnalul* şi *romanul* se suprapuneau. în *Maitreyi* unde romanul e mereu diferit de jurnal, trebuie să luăm în considerare existenţa, în pielea personajului Allan, a doi povestitori distincţi: unul aflat la nivelul imediat al evenimentelor (pe care le consemnează în jurnal) şi altul situat la o oarecare distanţă de ele (şi 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 ficţiunii, se "înfăţişează" drept autorul ei, deşi nu se confundă cu naratorul?

Există mai multe feluri de distanţe, cum ar spune Booth, între vocea unuia şi 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: "Totuşi n-am scris nimic în jurnalul meu, şi 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 esenţiale, să ghicesc oamenii care schimbă mai târziu firul vieţii mele". Cea mai evidentă distanţă este de natură temporală: una din voci s-a făcut auzită (sau, mai bine, pentru cazul de faţă, ar fi trebuit să se facă auzită) *atunci,* în paginile jurnalului; cealaltă se face auzită *acum,* când comentează jurnalul. De aici se naşte o distanţă pe care am putea-o numi morală: între vocea care exprimă o trăire şi vocea care judecă această trăire. Aprecierea informaţiei diferă. Şi, o dată cu calitatea, diferă cantitatea informaţiei. Jurnalul se dovedeşte, în unele privinţe, sumar, sau chiar mut: abia

rescrierea redă glasul. în al patrulea rând, există o diferenţă de expresivitate. Ceasurile de îmbrăţişare, evocate în scena din capitolul opt, par, la lectura jurnalului, "schiţate atât de sumar, atât de şters". 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 îşi recapătă prospeţimea. Deosebirea de concepţia lui Camil Petrescu şi Anton Holban apare în acest punct frapantă. Romanul ionic nu se mai încrede, la Mircea Eliade, în jurnalul intim, şi-a pierdut inocenţa şi redevine interesat de o perspectivă mai îndepărtată asupra evenimentelor. Abia aceasta îngăduie naratorului să vadă limpede: reluând mental filmul evenimentelor şi fixându-şi atenţia acolo unde doreşte. Tehnica o putem compara cu a *replay-vlm* din televiziune sau a *stop-cadrului* din cinematograf. Fără jocul dublei perspective, n-ar fi fost practicabilă. Nu e, de altfel, întrebuinţată înainte în romanul ionic, şi nici romanul doric n-o cunoaşte (excepţiile sunt neglijabile), deşi din motive inverse: întâiul, câtă vreme nu are soluţia corectării perspectivei imediate, trăite, prin-tr-una ulterioară; al doilea, câtă vreme nu ştie să interiorizeze, fie şi parţial, viziunea autorului omniscient. în aceste condiţii, 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. Şi, dacă saţietatea de ficţiune era, în *Adela,* un refuz implicit de a "prelucra" viaţa, 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 naturaleţii jurnalului: şi că acest drum - care traversează indecizia lui Holban între scriere şi 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* şi *Maitreyi* se tipăresc în acelaşi timp.

Este evident, pe de altă parte, că dublarea perspectivei trăite (a "jurnalului") de aceea prelucrată (a "romanului") conduce la o reconsiderare a înseşi structurii romaneşti. 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 sfârşit lui Allan ca un eveniment care i-a
471
schimbat destinul; deşi ecoul ei imediat în jurnalul epocii se dovedeşte minim. Semnificația e de obicei posterioară trăirii: trăită, întâlnirea a fost emoționantă, dar numai contemplată din perspectiva târzie a întregii poveşti de iubire ea şi-a revelat caracterul de situație-cheie. Evoluția romanului ionic ne-a arătat până acum efortul scriitorilor de a renunța atât la determinarea evenimentului de conştiință printr-unul exterior, cât şi la privilegierea unor evenimente de conştiință în detrimentul altora; şi iată că, abia instaurată, domnia nemotivatului şi a derizoriului e din nou amenințată. Romanul ca gen nu poate ieşi, 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 declanşează o dată cu mutarea lui Allan în casa lui Sen. întâmplările anterioare n-au fost consemnate în jurnal; căci abia după [1] mutare Allan se decide să țină jurnal. Mutarea în casa Sen este un prim eveniment capital şi care parcă deschide tânărului ochii asupra propriei vieți, ce i se va părea de aici înainte îndeajuns de bogată şi de interesantă ca să merite a fi aşternută p? Mrtie. Aceasta ar fi istoria jurnalului intim din *Maitreyi.* Cealaltă isterie, a romanului rezultat din transcrierea şi 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 naştere a Mai-treyiei s-a întâmplat faptul pentru care am început eu a scrie acest caiet": faptul ca atare este o plimbare cu maşina, în care Chabu, sora mai mică a Maitreyiei, se arată deodată în cunoştință de adevăratele raporturi dintre aceasta din urmă şi Allan şi amenință să le divulge familiei. Suntem la mijlocul capitolului XII. Nu mai e nevoie de alte exemple pentru a dovedi structura dramatică a romanului. Şi dacă tot efortul lui Camil Petrescu şi Holban fusese de a pulveriza acest tip de structură -reducând romanul la forma pură a unui jurnal inconştient 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 omniscienta şi ulterioritatea perspectivei trasau vieții personajelor
472
figura ei definitivă, prefăcând-o în destin, şi umplând în modul acesta actele lor cele mai anodine de sensuri majore. Spre a fi cât mai exacți, să precizăm că pasul înapoi nu e totuşi, 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 totuşi înzestrat cu o perspectivă limitată. Când scrie romanul, Allan ştie mai mult decât ştia când ținea jurnalul: dar e departe de a şti totul. îşi 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 şi nu o mai pot evoca"). Dar, ca narator şi personaj în acelaşi timp, rămâne el însuşi prizonier al propriei vieți şi la fel de neputincios a o anticipa, acum, ca
I şi când iubea pe Maitreyi. ("Mai târziu, şi 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 şi 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-şi piardă mințile şi că s-a dat unui vânzător de fructe, voind probabil să fie, la rândul ei, gonită de Sen şi să-şi poată reîntâlni iubitul; însă toate acestea, se gândeşte Allan, nu sunt decât simple presupuneri: "Sunt ceasuri de când mă gândesc. Şi nu pot face nimic. Să telegrafiez lui Sen? Să scriu Maitreyiei? Simt că a făcut-o asta pentru mine. Dacă aş fi citit scrisorile aduse de Khokha... Poate plănuise ea ceva. Sunt foarte turbure,
[1] acum, foarte turbure. Şi vreau totuşi să scriu aici, tot, tot... Şi dacă n-ar
I fi decât o păcăleală a dragostei mele? De ce să cred? De unde ştiu? Aş 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 inebran-labilele certitudini ale

unui narator doric.
Să ne întoarcem la scena din bibliotecă şi 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 şi-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". Şi conchide: "Reflecția nu mi-a relevat niciodată nimic." Mărturisirea aceasta a naratorului poate fi pusă, sigur, şi pe seama unui impuls de moment. Dar dacă îi acordăm şansa de a fi mai mult decât atât, vom fi siliți să constatăm că ea vine în contrazicere cu alte mărturisiri în care, cum am văzut, autenticitatea nu mai este legată de trăirea imediată, oarbă şi inconştientă, ci de reflecția ulterioară asupra ei; idee care, cum ne-am dat seama, a condus pe Mircea Eliade la tehnica dublei perspective şi 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 sufleteşti. Analiza, acest instrument utilizat de toți romancierii noştri de seamă, de la Hortensia Papadat-Bengescu la Hol-ban, se găseşte, iată, pusă în chestiune. Analiza are însă totdeauna două laturi: una care exprimă dorința naratorului de a privi conştiința personajelor ca pe ceva fundamental rațional, chiar dacă adesea imprevizibil şi insolit: nu analizăm decât analizabilul; şi o alta, decurgând uneori de aici, care face din analiză un instrument lucid şi oarecum distant. Am remarcat şi înainte că discursul analitic este vorbire *despre* suflet, în deosebire de monologul interior, care este vorbirea însăşi a sufletului. Mi se pare neîndoielnic că această a doua latură a analizei nu are cum să fie respinsă de naratorul din *Maitreyi* şi argumente există în toate paginile anterioare: în contrast semnificativ cu alte romane ale sale, Mircea Eliade nu numai că nu urmăreşte în *Maitreyi* să restituie conținutul conştiinței în realitatea lui imediată, dar se îndoieşte 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, şi 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" şi 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 cunoaştere de sine nu se mai dovedeşte un antidot la fel de
I eficient contra ravagiilor sentimentului, cum se întâmpla la aceia doi. Mai mult: luciditatea reprezenta pentru eroii lui Ibrăileanu şi 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; şi nici sentimentul lui. Emil Codrescu provoca erotic pe Adela până îi anihila orice împotrivire; apoi o abandona, nedându-i satisfacția posesiei. Şi 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 prăbuşeşte de pe acoperişurile pe care l-a urcat sentimentul lui. Sandu şi Codrescu sunt oameni în permanență treji şi mult prea pătrunşi 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 lipseşte, este, el, un pasionat. în preajma Maitreyiei, când se întâlnesc în bibliotecă, e cuprins de o presimțire ciudată, ca şi 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 otravă fără antidot. în locul anxietății continui pe care o simt vanitoşii 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 şi în acelaşi timp violentă". E definiția pasiunii: care potoleşte toate neliniştile cu
I excepția celei a simțurilor înseşi; şi 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
îjea conduce la beatitudine. Implicând sexualitatea, dragostea dintre
I Allan şi Maitreyi este deopotrivă de esență mistică: fizică şi metafi-

zică. Dar orice pasiune este în definitiv mistică, în măsura în care produce extaze asemănătoare cu fericirea paradisiacă şi 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 conştiința 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 şuviță din părul alb al lui Tagore, care-i fusese *guru,* adică mentor spiritual. Treptat însă, europeanul lucid, egocentric şi superficial descoperă el însuşi puterea şi farmecul iubirii mistice, de care se credea la adăpost prin formația lui raționalistă. Gelozia sau neînțelegerea se şterg şi 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 cuju-mea. Desigur, e la mijloc natura particulara a sentimentului în concepția indiană şi orientală. însă nu doar exotismul mediului, cum s-a observat mai demult, dar şi pitorescul moral lipseşte 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 şi 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 îşi dă uşor seama că încredințarea fetiței că *toți* pomii vorbesc (cei reali, ca şi cei din basme) este o reminiscență de panteism. Scrie în jurnal: "Revelația a fost Chabu, un suflet panteist.' Nu face deosebire dintre sentimentele ei şi ale obiectelor; de pildă, dă turte unui pom pentru că ea mănâncă turte, deşi ştie 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 aceeaşi pasiune, în timp ce eu voiam să mă iubească veşnic numai pe mine". Aici nu e perplexitate

în fața unei mentalități diferite, cât dificultatea de a şi-o însuşi. (Una e a înțelege cu mintea, alta a participa cu sufletul.) însă, şi e un lucru esențial, nu se poate afirma că Allan fuge de revelațiile acestui suflet complex şi misterios; din contra, încearcă să se apropie de ele. Iubirea pentru Maitreyi operează în el un miracol. După forța magică, prin care orbeşte rațiunea, aceasta e a doua trăsătură a pasiunii: pasiunea converteşte.
Nici unul din eroii lui Holban nu e du adevărat schimbat de iubire. Educarea partenerei (operație cu care Sandu se laudă) este mai mult o pregătire a ei pentru iubire decât un rezultat al acesteia. Şi reflectă, mai ales în *O moarte care nu dovedeşte nimic,* un misoginism latent: ideea ar fi că nu oricine ştie să iubească şi că, de obicei, unul din parteneri trebuie să fie adus la nivelul celuilalt. La Camil Petrescu, eli-tismul erotic era înnăscut, la Holban el pare educabil cultural. în *Maitreyi,* în schimb, iubirea are puterea de a converti şi de a iniția. Iar inițiatul este aici bărbatul. Până la un punct, aceasta e o situație inversă decât în viitorul roman *Şarpele,* 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 Bucureştiului. Mircea Eliade reține din hinduism şi brahmanism câteva elemente, fără a-şi construi vreun roman pe un *fond* oriental propriu-zis. Comentatorii au exagerat chiar şi în *Maitreyi* fondul sufletesc local, insolit, când, de fapt, romanul înfățişează 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 conştiința lui Allan, otrăvind-o cu dulceața ei şi subjugând-o. Allan ştie că e vrăjit: şi 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, deşi amândouă se joacă. Jocurile Daniei sunt expresia capriciilor ei; ale Maitreyiei, expresia uneia din cele mai serioase înțelegeri a iubirii

din câte am întâlnit în romanul românesc. Jocul nu exclude seriosul. Mircea Eliade însuşi aminteşte într-un loc de o legendă medievală repovestită de Anatole France: despre un măscărici care s-a călugărit şi care nu-şi poate cu adevărat arăta adorația față de Fecioara Măria decât punându-şi 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 intuieşte 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 şi 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 conştientă de patima ei şi că îi rezistă din naivitate. însă Maitreyi ştie că Narendra Sen l-a adus pe Allan în casă nu spre a şi-l face ginere, cum îşi imaginează uneori tânărul, ci spre a-l înfia şi a profita apoi de rudenie ca să-şi ducă întreaga familie în Anglia. Allan e mirat de uşurința cu care Sen îl introduce în secretele casei lui şi de lipsa de ortodoxie a acestui brahman din înalta societate. Se grăbeşte să profite, dar se loveşte 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 întâmpla ca mâinile sau picioarele lor să se atingă, Allan se tulbura şi 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 câştigată numai de *joc,* de voluptatea amăgirii,[h] nu de ispită. Nici nu-şi 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 şi încă în momentele cele mai înalte ale iubirii. "Se regăsise pe sine în îmbrățişarea noastră, regăsise jocul, şi-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 fişe, pornind din părți opuse ale mesei, pe care se găsesc aşezate la 478,

rând câteva zeci de volume: va fi interesant să vadă la ce carte se vor întâlni. Aceasta este *Tales ofthe unexpected* de Wells. Maitreyi e impresionată de ideea de surpriză din titlu şi se roşeşte toată. într-un joc, surpriza este esențială şi 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 şi neliniştită. Scena care urmează nu e nici ea străină de ideea jocului. E întâi între Maitreyi şi Allan acel *joc al privirilor* care stabileşte 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 izbeşte în el este un caracter aproape ceremonial. Eroii săvârşesc, numai pe jumătate conştienți, un ritual erotic şi deopotrivă mistic. "Strângeri barbare, mângâieri de devot": carnalul nu exclude sacrul. Ca orice joc, şi acesta îşi are regulile lui. Allan nu profită vulgar de orbirea fetei şi a lui; îi permite Maitreyiei să se apere cu patimă rostindu-şi 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 înfățişarea unei experiențe esențiale. Ca să convingă pe Maitreyi că e vorba, între ei, de *dragoste* şi nu doar de o josnică atracție sexuală, Allan n-are altă cale decît s-o lase să se pătrundă definitiv de pasiunea ei: aceasta este experiența, în concepția lui Mircea Eliade, şi ea logodeşte carnalul cu spiritualul şi profanul cu sacrul. E o logodnă mistică. *Jocul piciorului* e treapta cea mai de sus a acestei experiențe

şi el semnifică abandonul total şi posesiunea absolută. Două nuanţe 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 fiinţa de carne a fetei, ci în termeni de înălţare ("căci fără îndoială nici un trup
. omenesc nu *se înălţase* atât de departe în carnea ei"). Pasiunea adevărată înalţă 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 privinţă, 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 şi de acele, puţine, ceremonialuri, de care nu se dispensează nici cea mai banală dragoste. Era un spirit critic: iar ritul e o manifestare a credinţei, nu a inteligenţei. Maitreyi, ea, este încredinţată de miracolul întâlnirii ochilor, mâinilor sau picioarelor, aşa cum este de existenţa unui suflet demn de iubire în copacul ei favorit. însă aceasta e singura cale prin care iubirea devine pasiune: iluzionându-se că-şi 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 şi sufletul ei. Senzualitate frustrată, *amor cordis* frustrată. în *Maitreyi,* iubirea se dovedeşte o experienţă completă. Ea are până aici toate atributele pasiunii: târăşte în vârtejul ei fără putinţă de împotrivire pe naiva Maitreyi ca şi pe lucidul Allan; iniţiază într-o ordine proprie de lucruri, cu alte cuvinte converteşte; creează, prin ritualul ei solemn, iluzia obţinerii absolutului.
Dar, ca teza să fie verificată deplin, mai lipseşte în demonstraţia noastră un element: caracterul nefast al pasiunii. Acest caracter există în *Maitreyi.* La Maitreyi şi Chabu, n-a scăpat nimănui. La Allan, a părut discutabil. E de ajuns să recapitulăm principalele împrejurări ca să ne convingem că Allan însuşi se supune până la capăt exigenţelor pasiunii. Pasiunea distruge întâi pe Chabu: acţionează deci în întreg câmpul iubirii şi nu se limitează la cei care, prin jocul lor, au declanşat forţele iraţionalului. Chabu nu e numai prima ei victimă, dar este şi una absolut nevinovată. II iubeşte pe Allan, fără să-şi dea măcar seama, şi, fragilul ei suflet neputând suporta tensiunea, explodează. Copila se îmbolnăveşte de un fel de demenţă, cu perioade de prostraţie şi cu altele de violenţă, şi moare înainte de a-şi reveni. Rolul ei în con-$_s$ flict e important. Contaminată inconştient de pasiunea care încărcase de electricitate aerul casei Sen, *ştie,* deşi probabil nu înţelege, ce se petrece între sora ei şi 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 braţele altuia; apoi, cu aceeaşi ingenuitate, îi denunţă doamnei Sen. Chabu e geloasa inconştientă de gelozia ei, aşa cum e îndrăgostită Iară să aibă conştiinţa 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. Despărţită cu
480
sila de Allan, "înnebuneşte", ca şi Chabu. Allan află urinarea de la un cunoscut comun: "Maitreyi ţipă întruna: «De ce nu mă daţi la câini? De ce nu mă aruncaţi 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 substanţial din câte s-au consacrat romanului) a stabilit, între soluţia Maitreyiei şi aceea a lui Allan, o opoziţie, care îmi aminteşte de finalul romanului *The American* al lui Henry James, unde un cuplu e împiedicat în mod asemănător să fie fericit, şi unde Claire de Cintre se călugăreşte iar Newman se vindecă în timp, reluându-şi treptat viaţa de mai înainte. Am spus deja că soluţia 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". Şi adaugă: "Sunt semnificative episoadele finale ale roma-, nului d-lui Eliade pentru această psihologie de alb şi pentru terapeutica morală pe care şi-o impune Allan, asemenea olimpicului Goethe, care-şi alina demenţa romantică prin expurgarea eului de pasiune". Terapeutica intră în acţiune când Allan e deja bolnav şi când pasiunea l-a cuprins sub aripa ei neagră. Pompiliu Constantinescu nu-l crede însă bolnav: "Allan are o concepţie europeană, laică, orgolioasă a păcatului: sinuciderea personalităţii prin pasiune. Metafizica lui este o I experienţă care îi refuză absolutul, sub aspectul indic al topirii defini-*l* tive, în neantul pasiunii, a individului. Raţiunea europeană îi îngăduie numai îmbogăţirea eului, care din experienţa umană face material de £ reflexie şi prilej de contemplaţie poetică." încheiere, indiscutabil, dis-I cutabilă! G. Călinescu nu credea altceva, deşi se exprima mai puţin nuanţat şi 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 [1] 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* şi altele de Pierre Lotti: "idila dintre I două ființe de rase deosebite", sau "studierea candoarei erotice, ascunse în complexitatea unei civilizații inedite". Pe Maitreyi o numeşte ' "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:* cunoaşte, prin fata lui Sen, absolutul iubirii. O mărturiseşte, el însuşi, indirect, în finalul scenei începută în bibliotecă. Deosebirea de Sandu şi 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 şi 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 şi "căderea" lui, după despărțirea de Mai-treyi. Inutil a specula asupra tuturor amănuntelor: Allan e la fel de bolnav ca şi Chabu sau Maitreyi. Şi are nevoie de tratament, nu de profilaxie. "Dar dumneata eşti bolnav, Allan", îi spune doamna Ri-beiro, în a cărei pensiune revine după ce Narendra Sen i-a interzis şederea în casa lui. Doamna Ribeiro are ochi buni. Nu ne putem îndoi de aceasta, când vedem pe Allan umblând fără rost zile în şir, cu hainele în dezordine şi murdare, ca un om hăituit şi flămând; când îl vedem pe energicul şi întrepidul funcționar, apreciat altădată'de Sen, ajuns să semene cu miile de cerşetori 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 ieşit nevătămat din jocurile Maitreyiei. Să fie pierderea minților sau moartea singura ieşire din toate marile pasiuni? Chiar de-ar fi aşa cum ne învață cazul lui Tristan şi al Isoldei, al lui Romeo şi al Julietei, putem fi oare absolut siguri că, Allan, care la sfârşit doreşte din tot sufletul să mai privească o dată în ochii Maitreyiei, *ca să înțeleagă,* n-a pierit el însuşi, în nesiguranță şi durere? Ce mai ştim 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 conştiințe. Spre deosebire de doric, care pune în joc un factor transcendent, al naratorului omniscient şi ubicuu, ionicul se menține într-o sferă exclusiv umană, unde naratorul este un personaj oarecare şi unde orice personaj poate deveni narator. Romanele dorice fiind, din acest unghi, "monologuri" (ale Creatorului), romanele ionice sunt "dialoguri" (între conştiințe). 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. şi tânărul ei adorator fără nume din nuvela Hortensiei Papadat-Bengescu, între care nu se schimbă nici un cuvânt, totul petrecându-se în imaginația povestitoarei. 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 muşcând cu poftă dintr-un măr; cel care adoră este aici cel care vorbeşte, 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 uşă, în clipa când ai trecut pe lângă mine, am simțit gustul de măr; însă nu ca urmă, mult mai puternic, aşa cum niciodată n-am mâncat un măr, de un parfum pregnant, greu şi ascuțit, în care erau concentrate toate merele pe care le-am mâncat în cei patruzeci şi nouă de ani ai mei. Gustul tuturor merelor îmi năvălea în gură şi, pentru prima oară în viața mea, eu care mă lupt de decenii cu ordonarea noțiunilor, am avut în sfârşit senzația unei noțiuni, nu numai palida ei umbră verbală. Am simțit cum te îndepărtezi şi, din inflexiunile pasului, mi-am dat seama cum mă uiți şi mi-a părut rău. M-am întors îngrozitor de obosit în cabinetul meu, m-am aşezat 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 şi 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 şapte-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 aşezam în uşă, desigur că nu **ți-ai** dat seama de ciudățenie, şi vă treceam în revistă, aşteptând intimitatea haloului. S-a întâmplat până acum de cinci ori (poate e cifra noastră asta, am ajuns puțin superstițios) şi astăzi m-am apucat să-ți scriu. îți spuneam că aşteptam să plece toți ceilalți şi mă lăsam târât de bizareria camerei descompuse şi a literelor descompuse în care tu te organizai încet, mai întâi din zgomotul uşii trântite, apoi reorganizând întreg mobilierul acesta flotant. Nu-mi apăreai ca atare, aşa cum te ştii tu sau cum te ştiu eu, cu silueta ta gracilă, ci te organizai din sunetul uşii şi rămâneai sunet, reorganizai lucrurile, care nu-ți luau forma, ci îşi modificau numai raporturile, proporțiile obişnuite, mai ales relațiile dintre ele. Lampa nu mai dădea lumină şi lumina nu se mai năştea 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, şi toate lucrurile şi-ar fi ocupat cuminți locurile, s-ar fi prins în încheieturile lor fireşti şi, cine ştie, te-aş fi izgonit din ordonata mea lume. Am şi încercat pu-

484

țin, însă uitându-mă în jur, fără să te atac în însăşi ființa ta vaporoasă. Am desfăcut stiloul încet şi, 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 ştii, sunt neuromorfolog. Ani de zile am căutat să surprind forma exactă a acestei celule şi a arborizațiilor ei complicate, făcând eforturi să aduc în plan - schema şi desen - complicatele ei funcțiuni intime, mecanismele ei intricate. Dacă aş fi căutat o deviză, acum îmi dau seama, ar fi trebuit să fie: "Nimic nu are sens dacă nu e adus în spațiu şi desenat". Formele aveau un sens şi o existență, o realitate indiscutabilă, care mă apără de toate greutățile. Structurile celulare, care pentru tine, ca şi pentru colegii tăi, sunt doar nişte obiecte de studiu pentru examen, pentru mine au fost dovada, timp de ani de zile, că trăim într-o lume ordonată şi reală, în care orice mecanism îşi are neapărat forma, conturul, şi 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 şi totuşi deveneau tu, şi atunci m-am revoltat. Celula nervoasă, una specifică, din cornul lui Ammon, pe care o desenam, era un anti-tu, era formă ordonată şi reală care nu putea fi confundată cu altceva decât de nişte necunoscători, de nişte studenți sau bieți medici practicieni. O desenam în grabă, opunând-o ție, ca pe o ultimă şansă de a reveni la normal, înainte de a cădea în ridicolul de a scrie scrisori adolescentine 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 lajProust, citind primele cuvinte din acest fragment, în care prezența feteYîubite i se semnalează naratorului ca gustul parfumat al unui măr? Un măr care însă, spre deosebire de faimoasa *madeleine* muiată în ceai, nu deşteaptă imaginea unui exemplar unic şi 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 îşi spune: este şi nu este vorba de o senzație; seamănă, apoi, prea puțin cu urma, pe limbă şi în nări, a unui fruct de

485

altădată, ca să fie reprezentarea gustului lui; şi, deşi pare locuită de amintirea tuturor merelor mâncate vreodată, este totuşi altceva decât o noțiune. Concluzia la care ajunge constituie o revelație pentru narator care intuieşte că e vorba de "senzația unei noțiuni".

In introspecție şi în concluzia ei ne atrag atenția două lucruri a-proape opuse. întâi, procesul analitic nu urmează drumul cunoscut, spre ceea ce este ireductibil şi inconfundabil în trăire; conduce, din contra, spre generalitate şi spre idee, acolo unde nu mai pot fi întâlnite particularitățile unor mere anume, nerepetabil fiecare şi 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, şi 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 senzanțiilor şi sentimentelor de sub coaja calmă a noțiunilor pare să găsească nepregătită conştiința

povestitorului. Şi nu e nevoie de mult mai mult ca să înţelegem că acest scandal gnoseologic se află la originea unui conflict sufletesc: descoperind ceea ce simte în faţa fetei de care s-a îndrăgostit, povestitorul îşi dă seama că a pătruns fără voie într-un strat al sufletului său, de multă vreme zăvorât, cu broaştele ruginite şi acoperite de praf, ca o casă de nimeni
locuită.
Să încercăm să ne familiarizăm cuacest bărbat care, îndrăgostindu-se, se vede deodată asaltat de emoţii uitate sau, încă şi mai grav, niciodată trăite înainte. Are deci spre cincizeci de ani şi iubeşte o fată de nouăsprezece. Repetă, până la un punct, pe Codrescu din *Adela* şi 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 obişnuinţă. E pasionat de munca lui, care-i absoarbe aproape tot timpul. Şi, iată-l, împins parcă de la spate spre tânăra lui studentă, de o străină mână, cău-tându-i inconştient compania, ieşindu-i mereu în cale, intoxicat de haloul fiinţei 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, şi chiar şi acesta va rămâne necunoscut fetei. Dar i se întâmplă şi alte lucruri şi mai greu de înţeles de când a văzut-o pe fata cu mărul. Retras în solitudinea cabinetului său, profesorul doctor Ilea (aşa se numeşte naratorul şi
486
personajul principal din *Vestibul)* are impresia că mobilierul se dezagregă şi 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 funcţie de stările sufleteşti, aşa cum simţea şi naratorul lui M. Blecher din extraordinarele *întâmplări în irealitatea imediată,* roman de care va fi vorba în ultimul volum al eseului meu. Sentimentul, emoţia, senzaţia se dovedesc a fi nişte teribili factori de dezordine. Fiinţa însăşi a iubitei se încheagă paradoxal din acest haos relativ, asemeni mitologicei zeiţe din spuma valurilor. Şi Ilea n-o poate despărţi de simptomele dezagregării mediului său obişnuit, identificând-o cu ele, cu pâlpâirea unei lămpi sau cu bufnitura unei uşi, din care pare să se întrupeze, ca şi Claudia Chauchat în romanul lui Thomas Mann. Treptat, în plăcerea şi surpriza povestitorului se strecoară frica: o curioasă frică de propriile emoţii ca agenţi ai dezordinii. Ca şi 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 (mărturiseşte el) că infernul este sentimentul pur, fără senzaţii, fără percepţii, fără imagini, fără noţiuni. Nimic decât starea afectivă, un fel de reacţie faţă de nimic." Ca să facă faţă 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 obişnuinţă, de o lene de moment a gândirii, obosită să caute soluţii practice, sau de un simplu tic: e vorba de a regăsi, desenând-o, în forma stabilă şi familiară a neuronului, un reconfort împotriva flotării sentimentale. O formă, o structură spaţială, o schemă sunt opuse în felul acesta entropiei emoţiilor, împotriva curentului care-l târăşte şi a destrămării relaţiilor obiective sub presiunea iubirii, personajul convoacă o întreagă filo-sofie a existenţei. E prea devreme s-o înfăţişăm pe larg. E destul a spune că Ilea reafirmă obiectivitatea lumii, probabil în acelaşi fel în care a făcut-o în toate împrejurările critice ale vieţii lui: opunând fluidului solidul, şi 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 ştiinţă a formelor, atât de diferită de fiziologie, ştiinţă a proceselor. Ilea şi-a alcătuit în decursul anilor un sistem propriu de valori potrivit cu firea lui cuprinsă de an-
487
xietate în faţa a tot ce este fluid şi schimbător; a ales ordinea contra dezordinei, spaţiul contra timpului, morfologia contra fiziologiei, *cunoaşterea 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, mişcarea, informul - îi provoacă spaime existenţiale. Somnul formelor
naşte monştri.
"Nu puteam să-ţi opun numai aspectul de acum, fiinţa mea din acest moment", afirmă Ilea, în chip de justificare pentru scoaterea la iveală a unor de mult întâmplate lucruri, zăvorâte în fiinţa lui cea mai profundă. Aceste lucruri formează materia primă a evocării din scri-soarea-roman: episodul cu veveriţa chinuită de copii, manifestaţiile studenţeşti din preajma războiului, scenele din război şi aceea nocturnă de la siguranţa din ultimele sale zile. S-a făcut de mult observaţia că aproape întreaga substanţă epică a *Vestibulului* aparţine "planului memorial". Expresia am găsit-o în eseul lui Ion

Vitner, intitulat *Alexandru Ivasiuc - înfruntarea contrariilor,* în legătură indirectă cu combaterea de către autor a părerii că romanele lui Alexandru Ivasiuc ar suferi de insuficienţă epică: "Nu se poate spune (cum s-a spus, de altfel!) că prozatorul nu ştie sa nareze un eveniment (...) Dar asemenea *evenimente* nu au înlănţuire. Ele sunt aruncate în anume porţiuni ale romanelor, ca ilustrări ale specificului unor personaje sau pentru clarificarea, de cele mai multe ori simbolistică, a unor probleme esenţiale. Ne aflam în faţa 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, aşadar, căutat în epicul exterior, ci în acela "interior", spune criticul. Centrul *Vestibulului* se află în adevăr situat în planul procesului de conştiinţă 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* funcţie de o astfel de presantă necesitate lăuntrică şi înlănţuirea lor nu ţine 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 facultăţii de medicină şi care doctorului i se pare, fără motiv aparent, plină de ameninţări; iar feţele schimonosite de ură ale copiilor care

r

voiseră să-l ardă pe tovarăşul lor de joacă în locul animalului eliberat din laţ se suprapun peste imaginea altor rânjete, ale studenţilor antisemiţi, care, pe aceleaşi culoare ale facultăţii, agresaseră pe doi colegi evrei. Trei evenimente din trei straturi memoriale diferite irump la suprafaţa conştiinţei şi formează o unică secvenţă narativă, ca un fel de coalescenţă de molecule. Secvenţa 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: "Deşi poate că totul deriva din povestea aceea din pădure, despre care am început să-ţi scriu numai ca să fac o comparaţie, să înţelegi sentimentul meu ciudat de astăzi dimineaţă, de pe culoarele facultăţii. Nu era de fapt o metaforă, ci un fel de matrice comună a multor experienţe ulterioare". Romanul se desfăşoară conform acestei logici speciale, denotând un proustianism latent, însă având un pronunţat caracter de demonstraţie. Procedeele justificării iau locul celor ale confesiunii. Autobiograficul devine un factor de interogare a propriei conştiinţe.

Există, în scenele amintite, un prim element comun: violenţa din relaţiile umane care, în anumite împrejurări, poate să devină criminală. Ilea este obsedat de potenţialul de violenţă existent în indivizi şi în colectivităţi, de imprevizibila, capricioasa lui manifestare. Veverița este victima inocentă a unor veritabili torţionari, deşi copii încă, gata a aplica aceeaşi metodă aceluia dintre ei care a încercat să împiedice uciderea animalului rupând laţul. Torţionari sunt şi ofiţerii de siguranţă care apelează la doctor ca să reconforteze temporar pe cel torturat spre a-şi putea desăvârşi tortura. Şi ce sunt pe cale să devină studenţii antisemiţi şi xenofobi din episodul manifestaţiei? Tema violenţei nu are cum lipsi din cele câteva, admirabile, scene de război. Căutând să dezvăluie raţiunile fricii sale în faţa 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 faţa emoţiilor şi uciderea veveriței sau spectacolul măcelului oferit de război? Această legătură constă într-o anumită atitudine faţă de necurmatul şir de violenţe de care a fost presărată acea etapă a vieţii naratorului: laşitatea. Al doilea element comun în toate scenele povestite este deci evitarea laşă, prin supunere sau prin fugă, a violenţei. Cu excepţia întâmplării cu veverița, când copilul a reacţionat la torturarea animalului eliberându-l, în toate celelalte el

s-a comportat ca un laş. Marcat de spaima de moarte trăită la zece-doisprezece ani, când s-a văzut înconjurat de micii torţionari, naratorul a încercat, de atunci înainte, să evite cu orice preţ o situaţie similară: perfecţionându-şi, am putea spune, un fel de mecanism al laşităţii. Şi, o dată cu el, o "ideologie" a laşităţii: 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 acţiune violentă. A primit ordin să retrimită în prima linie, după pansamente sumare, pe toţi cei apţi să se ţină pe picioare. Şi s-a executat. Mecanismul laşităţii a funcţionat de data aceasta sub masca datoriei patriotice. însă ordinul s-a dovedit aberant, încercarea disperată de negare a unei înfrângeri inevitabile de către un colonel maniac al ideii de onoare şi disciplină. Zeci de soldaţi şi de ofiţeri au pierit în holocaust şi, 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 şi mai simplu, şi mai complicat. Sângele rece al colonelului, când ceilalți dădeau bir cu fugiții, a părut lui Ilea mai convingător decât orice argument şi el s-a dezmeticit când nu mai putea să îndrepte nimic: "Ce mă interesau pe mine onoarea şi regulamentele? Trebuia să-i salvez pe cât mai mulți". După câtva timp de la întâmplare, Ilea se plimbă într-o noapte, pradă insomniei şi remuşcărilor, 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 dilatam, o rarefiam ca să le poată cuprinde şi, confundând lărgimea cu profunzimea şi înălțimea, mă simțeam tot atât de iresponsabil sau deasupra oricărei răspunderi ca şi ele. în noaptea aceea, puțin înainte de ivirea zorilor, devenisem un criminal filosof şi încercam să acopăr mormântul unui om, al unor - oameni ucişi 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 laşității în fața violenței, Ilea descoperă felul în care vinovăția şi-a creat mijlocul de a se ascunde şi mistifica, adică ideologia. O ideologie pe cât de simplă, pe atât de eficientă: "... Eu aveam revelația universalității crimei chiar când era torturat şi ucis un singur om, şi chiar dacă aveam dreptate, era un adevăr prea îndepărtat, paralizant..." Conştiința generalității scuteşte de atitudine şi acțiune indivi- dual, care devin, într-o perspectivă atât de largă, de o mare-zădărnicie. Ilea îşi dă seama că e un criminal filosof, un om adică la care putința 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 însuşi doreşte s-o desăvârşească: "... Trebuie de acum să desfac 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 laşă a realității interesează din ce în ce mai puțin pe narator, fascinat deodată de mecanismul propriei gândiri, prin care vinovăția şi-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 *Şase 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 însăşi care le implică. Această incapacitate, în forma respectivă, o întâlnim, în grade variate, pe toate treptele evoluției intelectuale a personajului, chiar dacă conştiința ei apare foarte târziu. Felul în carte se absolvă de răspunderea complicității la crimă când priveşte 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 şi 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 milioanelor de ființe ce se învălmăşesc în apele unei bălți: ima-ginându-şi în forfota indescriptibilă viața acestor ființe, eroul are intuiția a ceea ce el însuşi numeşte "absolutul individual". Dar spre deosebire de "absolutul general", pe care-l găseşte întăritor sufletește, celălalt îi provoacă o puternică stare de neliniște. Balta, agitată şi haotică, în care ființe microscopice apar şi dispar în fiecare secundă, devine în ochii lui Ilea simbolul înseşi al acestei neaşezări permanente şi pe care, ca s-o poți cunoaşte, trebuie să reuşeşti s-o îngheți într-o formă: "îmi imaginam, apelând la cunoştințele mele de biologie, jeturile de substanțe care intră şi ies în fiecare clipă din corpul fiecărei celule. După câteva minute, celula este complet alta, ca o clădire care şi-ar schimba în permanență cărămizile. Totuşi, în mod ciudat, cu câteva mici variante, continuă să existe,

deşi, de fapt, permanentă îi este numai forma, macheta." Aceasta este o experienţă esenţială în biografia doctorului, când cariera lui de neuromorfolog se conturează clar, o dată cu *atodetia,* şi cu nevoia de a apela la forme ca la o garanţie a durabilităţii lucrurilor în univers, supuse, cum sunt, unei neîncetate tre-cferi şi metamorfoze. Din acestea, individualul este exclus ca neesenţial: "Viețile oamenilor mai aveau importanţă în măsura în care se desfăşurau în limita formelor, se dizolvau în propria lor generalitate. Şi eu eram tot un caz individual, şi tocmai aceasta era latura neesenţială. De aceea putea să şi piară. Numai neesenţialul piere, de aceea e neesenţial". Individul trece, generalul rămâne. Individualul este o simplă iluzie, strălucirea de o clipă a unei raze de soare pe suprafaţa apei, numai generalul există cu adevărat în timp, nemuritor ca soarele şi ca apa. Consecinţa morală a acestei filosofii este evidentă şi exprimată deja în pasajul de mai sus: doctorul a învăţat să reprime, în experienţele lui biografice ulterioare, individualul, ca pe ceva neesenţial: s-a fixat într-o religie a generalului.

Acum ştim nu numai care este veriga ce ne lipsea spre a înţelege de ce a trebuit naratorul *Vestibulului* să ocolească, în explicarea fricii lui de universul sentimentelor, prin acele întâmplări de război, în care a cunoscut violenţa şi a început să-şi justifice laşitatea; ştim, de asemenea, cum s-a propagat unda de şoc a iubirii într-o construcţie atât de temeinic prevăzută contra unor asemenea eventualităţi cum era întrea-

ga concepţie despre lume a lui Ilea. Să-i ascultăm ultima parte a spovedaniei propriu-zise: "Scrisorile acestea reprezintă dovada eşecului meu. Acea plăcere resimţită în prima seară când ţi-am scris, atunci când, stând în biroul meu, am avut revelaţia unor forme modificate, turtite şi purtătoare ale sentimentului pe care mi l-ai transmis tu, era. răzbunarea laturii antinomiei pe care am exclus-o atunci în pădure şi am ignorat-o sistematic atâţia ani". Şi încă: "Echilibrul meu este acum zdruncinat.-.." Dragostea este strigoiul absolutului individual, alungat cu grijă, pus sub cheie, exorcizat, şi care acum revine ca să-l tulbure. Dar, în afară de toate acestea, mai ştim ceva, şi anume că, povestindu-şi trecutul, Ilea nu descoperă pur şi simplu că a trăit greşit, ci că şi-a bazat viaţa pe o absolutizare: descoperă că *metoda lui de cunoaştere* n-a fost bună.

Trauma suferită de Ilea, când se îndrăgosteşte, poate fi sugerată, în sfârşit, limpede în natura şi proporţiile ei. Ea este de natură, în primul rând, intelectuală; organul atins este însăşi concepţia 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 faţă de invazia senzaţiilor şi sentimentelor în lumea de mult ordonată a conştiinţei sale.

"începută existenţial, criza sfârşeşte valoric", afirmă Paul Georges-cu într-un articol din *Printre cărţi,* explicând cum ea cuprinde "ca un incendiu, aripa teoretică". Nici unul din romancierii români n-a folosit, pentru complicaţiile sufleteşti ale eroilor săi, motivaţii atât de abstracte şi un limbaj atât de savant. Naratorul *Vestibulului* este, de altfel, conştient de caracterul, cum să zic, sofisticat al procedeului său în "combaterea" iubirii pentru o fată cu mult mai tânără: "Ar mai fi un procedeu, şi mai logic şi, poate, mai simplu: să-mi aduc aminte de vârsta mea", declară el, gândindu-se, cine ştie, la eroul *Adelei:* "însă nu de frică nu m-am uitat în oglindă", se grăbeşte să precizeze. "Trebuie să mă opun prin lucrurile adânci din mine, în care am crezut toată viaţa, valabile acum, împotriva dezordinii sentimentelor, exceselor şi; oricărui extaz, în care mi-e frică să nu alunec." Justificare de mare cla-

ritate şi frumuseţe. Ceea ce respinge implicit Ilea sunt analizele pur psihologice. E o iluzie că observarea comportării bărbatului îndrăgostit sau preocuparea de diferenţa de vârstă ne-ar spune ceva. Tot ce este superficial şi momentan este înşelător: aşa-zisa psihologie în primul rând. Numai lucrurile adânci din noi ne pot ajuta să ieşim din marile crize: cu alte cuvinte convingerile morale sau filosofice întemeiate pe valori şi pe criterii. Psihologicul nu e suspectat numai de efemeritate (stări, emoţii, valuri ce se sparg), ci şi de parţialitate: omul fiind un întreg, el reacţionează ca un întreg; şi nu poate fi explicat decât ca un întreg. Analiza clasică a psihologiei uită acest lucru. La Holban, dar şi 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, şi în plus, neînsumabile. "Simplu, nu sunt un prozator de analiză!" exclama, excedat de această viziune Alexandru Iva-siuc, în interviul acordat lui Florin Mugur (îl citez, ca şi 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 şi valoarea problematicii care se degajă din ele." După ce se recunoaşte mai înrudit cu scriitorii ideologi de felul lui Mircea Eliade decât cu analiştii precum Camil Petrescu, romancierul încheie cu aceste cuvinte: "Nu mă confesez, nu-i adevărat. Mă justific." Nu numai Ilea, dar şi alţi 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, susţine Alexandru Ivasiuc în *Avatarurile eroului:* "Mitul modern literar s-ar putea defini ca o proiecţie a problematicii trăite. Trăite, pentru că depăşeşte - ca totdeauna în artă - cunoaşterea conceptuală. Problema este, vie, şi deci scapă expunerii calme şi riguroase. De aici şi o anumită tensiune specială a romanului modern, care nu lasă să se «scurgă liniştit viaţa», ci o violentează, o chestionează, se miră şi se minunează de ea. Interesul pentru sociologie şi psihologie, direct, aproape ştiinţific, aşa cum a fost pentru Flaubert sau mai ales pentru Zola, a fost înlocuit cu un interes sa-i zicem filosofic, să-i zicem doar aşa, 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, distanţa dintre romanul psihologic şi sociologic al doricului şi al ionicului şi acest ro-

494

man "filosofic" modern, al cărui autor se aşează la masa de scris "cu o problemă acută" în faţă şi "întinde pe pagini un mister, un sentiment al insondabilului". Dar definiţia cea mai frapantă a acestui roman (şi tot în sensul acelora din *Fragmentarium şi Oceanografie),* distins încă o. dată de acela psihologic, abia urmează: "Literatura modernă nu este «abisală», pentru că expune puţin pentru distracţia noastră nişte teme freudiene (...) Ea are o adâncime specială pentru că îşi pune problemele globale ale omului, al cărui loc în univers este căutat cu fervoare." *Adela* fiind un roman freudian şi 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 condiţiei umane. "Raportul social nu se mai exprimă nemijlocit, ci prin intermediul întrebării istorice, al finalităţii şi structurii esenţiale a omului. Cultura noastră intră într-o nouă fază antropologică - din nou discutăm despre propria noastră esenţă". Acest aspect antropologic şi problematic este esenţial în primele trei cărţi ale scriitorului, şi mai ales în *Vestibul,* cea mai originală şi mai valoroasă dintre ele. Mijloacele şi motivele romanului ionic îşi găsesc aici o reconfirmare, într-un punct al evoluţiei în care psihologismul e, din nou, repus în chestiune, cum mai fusese şi cu treizeci de ani înainte, deşi fără a fi abandonat nici atunci, nici acum.

Apariţia, în aceste condiţii, a unui roman ca *Vestibul* a avut de ce să surprindă, în 1967 ca şi mai târziu, o critică foarte sceptică nu numai în privinţa şanseldr unui roman atât de direct teoretic, ci şi în privinţa romanului psihologic în general, categorie în care cartea dintâi a lui Alexandru Ivasiuc a fost inclusă automat, fără nuanţe. O confuzie discretă se face adesea între unul şi altul, şi ea se datorează confuziei dintre metodă şi obiect. Dacă metoda rămâne aproape totdeauna psihologică (monolog interior, discurs analitic şi 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 concepţii de viaţă şi a zdruncinării ei. în definitiv, pretextul putea fi şi 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 cunoaştere. Am remarcat deja că aventura erotică incipientă a eroului lui Alexandru Ivasiuc fiind un scandal gnoseologic nu este în egală măsu-

495

ră şi unul sentimental (neexistând măcar tentaţia expedierii). Deosebirea dintre Alexandru Ivasiuc şi precursorii săi în romanul ionic este şi una de temperament. Luciditatea lui M. Sebastian sau Anton Holban exprima fondul sentimental al unor ideologi febrili, pragmatici idealişti şi egocentrici care visează o solidaritate noocratică. Intelectualitatea lui Alexandru Ivasiuc nu mai este ea, doar un palpit emoţional al ideii ca aerul de vară deasupra unor pajişti cu flori, ci o capacitate de a converti totul în idee: evenimentul ca şi psihologia. Autorul *Vestibulului* citeşte în real semnificaţia; nu are simţul naturii, nici totdeauna pe al oamenilor, ci pe al ideii; evocă rar, descrie încă şi mai rar, urmărind în fond sa analizeze. "Domnul din Koln este o minune a dialecticii", sună o frază caracteristică din cutare eseu. Sau alta: "Palatul Dogilor este o lecţie de istorie". Nimic inert, material, decorativ; naturalul se preface în istoric şi politic, aşa cum omul însuşi devine, în romanele lui, problemă. Sensul antropologic acesta şi este: de a vorbi mai curând despre esenţa omului decât despre oamenii concreţi. Cineva a propus" pentru romanele lui, pornind probabil de la intuiţia unor astfel de lucruri, formula de

eseu romanesc. 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 şi la cei care n-au negat principial valoarea romanului lui Alexandru Ivasiuc, în ceea ce aş numi romanescul ideii. Insă există unul cum există un romanesc al psihologiei. Ni se spune că eseul romanesc 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 opreşte romanul pe prima treaptă, deşi i s-ar părea normal să-l lege de ea, se îndură destul de greu să-l urmeze pe cea de a doua, şi refuză absolut să facă pasul următor.
Schimbându-şi, aşadar, obiectul față de acela devenit clasic al ionicului, *Vestibul* nu renunță şi 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 "şuvoiului psihic" şi privind lumea de acolo, văzând fără a fi văzut, vorbirea fiindu-i un fel de monolog neîntrerupt: "Bronhiile analismului nu re-

zistă decât un timp limitat, foarte scurt, în aerul tare al lumii fenomenale, şi, constrâns de presiunea şi densitatea lui, plonjează imediat în fluxul în care se simte atât de bine adaptat şi în care se dezvoltă uimitor. Alexandru Ivasiuc opreşte clipa psihică în loc şi o descrie exact, îngheață proteismul derutant al lumii interioare, făcând imobilă nestatornicia, şi 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 îşi înzestrează 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... In mod paradoxal, personajele lui Alexandru Ivasiuc rămân abstracte, deşi autorul lor le analizează percepțiile cu un simț atât de subtil al concretului". Prejudecata este că eroii trebuie sa aibă realitate fenomenală, să poată fi văzuți *din afară* la fel de precis ca şi *dinăutru.* în romanul doric, un personaj e văzut de obicei în unitatea lui obiectivă şi exterioară; în acela ionic, el poate fi, şi 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. Şi lumea pe care o văd ele este una foarte apropiată, dintr-o interioritate care modifică frecvent şi brutal raporturile "obiective", făcându-le de nerecunoscut adesea, turtind sau alungind obiectele, aşa 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 şi cum ar fi aşezate pe lamă", spune despre sine naratorul din *Vestibul,* dar ar putea-o spune la fel de bine Ion Marina din *Cunoaştere de noapte,* înaltul funcționar într-un minister cheie, care, fiind poate pe pragul de a gîndi despre moarte (şi este una dintre puținele constatări care nu aparțin personajului însuşi, ci naratorului cînd îl introduce în scenă) "începu să vadă, mult, detaliat, şi mai ales misterios". Şi ce vede? "Mai întâi, medicul, siluetă albă, uşor încovo-

iată, căruia îi vedea şi brațele bronzate, ieşind din mânecile scurte ale tunicii albe, şi firele de păr culcate pe ele, şi gâtul înălțându-se deasupra vestmântului, şi 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 mişca în sus şi în jos (pentru că fraza cu grijă), acoperind şi dezvelind dinții puternici, albi, şi ascuțiți, bine înghesuiți unii în alții, în afară de unul singur ieşit puțin mai în față, din lipsă de loc". în această vedere măritoare şi apropiată se revelă toată interioritatea personajului care proliferează şi se revarsă acoperindu-i ființa exterioară. Ion Vitner, în studiul citat, afirmă în aceeaşi ordine de idei că "structura făpturii umane la Ivasiuc nu mai este monolitică, ci plasmatică" şi apropie procedeele prozatorului român de acelea ale Virginiei Woolf, considerând romanul care uzează de ele, roman liric. Termen impropriu, căci nu există lirism şi nici confesiune

propriu-zisă la Ivasiuc. Romanul caracterizat astfel este, fără îndoială, acela ionic, definit indirect de Ion Vitner şi atunci când vorbeşte 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 şi tendința mai generală a romancierului însuşi de a acorda imaginii reflectate un statut ontologic superior aceluia al obiectului real. Această continuă oglindire şi 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 şi imagini care s-au substituit obiectului real: începând cu tânărul adorator, din nuvela Hortensiei Papadaț-Bengescu, care nu există decât în conştiința doamnei M., şi sfârşind cu fata fără nume care trece netulburată şi intangibilă, ca o siluetă luminoasă, pe ecranul conştiinței doctorului Ilea din *Vestibul.*

Romanul de debut al lui Alexandru Ivasiuc este şi prima tentativă majoră de a reînnoda, 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, şi erau mai mult sau mai puțin epigonice. E puțin probabil ca autorul *Vestibulului* să le fi cunoscut, după cum nu sunt sigur că şi-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, aş spune, într-un moment în care ro-

manul redevenise, pentru două decenii, descriptiv social şi nepsihologic. Procedeele doricului reocupaseră întreg teritoriul romanului național. Dogmatismul scosese de la naftalină omniscienta naratorului, înfățişarea personajelor din exterior, tipologia clasică (făcând-o şi mai rigidă), temporalitatea calendaristic-istorică şi determinismul psihologic mecanicist. Teleologia şi 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 uşor. Perspectiva ionică prezenta în ochii epocii trei dezavantaje majore şi de aceea nici un roman notabil între 1947 şi 1967 nu apelase la ea. Primul este de ordinul evidenței. Romanului i se pretindea o "tipicitate" a situațiilor şi 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 şi artistice, încetând să mai vorbească despre realitate. întâmplările, conflictele şi personajele presupuneau un rețetar, nu atât de complicat, cât scrupulos. Ionicul însemnând distorsiune subiectivă era incompatibil cu norma şi cu media statistică, după cum era cu tipicul şi 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 nişte 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 şi concluziile sale acea perspectivă supraordonată care să "explice" în chip limpede cititorului anumite lucruri, călăuzindu-l pe drumul drept şi ferindu-l de o înțelegere, fie şi provizoriu, greşită. 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 şi 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 şi îndoiala. E semnificativ pentru felul în care a fost "corectat" acest relativism într-unui din ro-

manele cele mai cunoscute de după război şi anume în *Desculț.* Cazul lui merită să ne rețină atenția. Conținând, se ştie, 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") şi aceea a adultului de azi (superior şi chiar tendențios informată). Până aici nimic neobişnuit. Şi în alte romane ionice - şi *Desculț* este unul - există acest procedeu. Noutatea constă, mai întâi, în faptul că perspectiva ulterioară şi adultă joacă, în raport cu aceea contemporana evenimentelor şi infantilă, rolul unei instanțe de control social-politice, nu pur şi simplu estetice. Ea "rescrie" deci istoria, o corectează sau pur şi simplu o completează. în al doilea rând, această rescriere nu e fățişă ca în *Maitreyi,* ci discretă, ascunsă, *insidioasă.* Mătuşa Uțupăr cântă, de exemplu, un cântec antiboieresc şi copilul povesteşte: "Tremură glasul mătuşii Uțupăr şi eu nu înțeleg de ce-i tremură glasul acum, când îşi aminteşte 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 mătuşii care spune: "Să trăim şi noi mai bine! Mereu vrem să trăim mai bine. Şi nil izbutim. Trăiesc bine boierii, gulerații! Oamenii tac şi rabdă asuprirea. Dar ei gândesc că o dată şi o dată o să se nască alt Tudor..." Tendenționalitatea acestui discurs e izbitoare. Nici mătuşa nu putea interpreta aşa de limpede textul, nici copilul nu putea memora o interpretare atât de savantă. Prin intermediul mătuşii, se exprimă instanța de control, naratorul adult. Lecția de istorie atârnă deasupra întâmplărilor copilăreşti. E vorba de un supra-text, ca acela folosit de curând la un spectacol de teatru cu o piesă istorică, şi difuzat prin megafoane, în scopul de a "explica" publicului unele lucruri ce s-ar fi pretat la interpretări greşite! în *Desculț,* 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 sfârşit, al treilea dezavantaj al ionicului, în ochii epocii când apărea *Desculț,* constă în imposibilitatea unui control efectiv al "afirmațiilor" din romane. Dogmatismul se hrănea din iluzia că orice ficțiune poate fi (şi trebuie să fie) confruntată mecanic cu realitatea. în ionic însă, datorită monologului inte-• rior, al fluxului de conştiință şi al celorlalte procedee, această confrun-

tare devenea dificilă sau irealizabilă. Prin perspectiva exclusiv interioară, relativă la o conştiință, imaginația ionică se sustrage unor criterii obiective de confruntare. Ea a exprimat, de altfel, la origine o reafirmare a drepturilor individului contra opresiunii supraindividualității: şi este structural liberală şi pluralistă. Deja la Camil Petrescu, noua concepție implica un refuz al "statismului", ca şi la personaliştii francezi. Dogmatismul suprima 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 şi psihologismul, exact în măsura în care scăpa unui control riguros şi părea a înlocui perspectiva unică, verificată şi 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 țăranii lor "suciți" ("su- ceala" aceasta psihologică era şi primul semn al unei distorsiuni în perspectiva narativă: eroii încetau să mai fie, pentru toată lumea, la fel, recăpătau dreptul la bizarerie şi 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 şi să opereze cu personaje "vii", autorul *Intervalului* i-a dat un răspuns, prin intermediul unui personaj, care e nu numai spiritual, dar şi întemeiat: "Cei care afirmă: «Personajele autorului sunt vii» nu ştiu ce spun. Habar n-au ce coşmar 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 însuşi un început de explicație, folosindu-se în continuare de personajul său: "Spun parabole, folosesc ca parabole, pentru ce întâlnesc eu acum, situații de mult şi definitiv pecetluite. Ca şi cum s-ar repeta continuu. Nu oamenii, dar situațiile, mecanismele..." Aşadar, 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 protagoniştii lui: alte măşti, aceeaşi piesă. Aşa cum, după spuse-

le lui Ilea din *Vestibul,* nu durează indivizii ci paradigmele, singurele esențiale în vastul proces al vieții universale, tot astfel romancierul pare a-şi 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 şah, unde regulile de mişcare sunt dinainte stabilite - este foarte evidentă în romane şi poate fi lesne înfățişată. Fac pentru moment abstracție de deosebirile dintre romane şi discut despre ele ca şi 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 declanşează 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 "reuşit", în pofida unor obstacole, să impună şi *să-şi* 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-şi povesteşte pur şi simplu viaţa, ci povestind-o, îi caută semnificaţia brusc risipită în momentul crizei; iar iluminarea este revelaţia unui sens. Orice cititor atent al romanelor poate să umple singur această schemă. De la Ilea şi Miguel, trecând prin Chindriş, Olga, Ion Marina, Vinea, Liviu Dunca, şi Paul Dunca, Paul Achim şi alţii, protagonişti ai romanelor respective sau ai unor importante părţi ale lor, toate personajele *caracteristice* pentru proza lui Alexandru Ivasiuc parcurg acelaşi proces, al crizei şi iluminării. Toate caută o reconciliere a individualului cu generalul, a mişcării 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 puţină importanţă acum dacă iluminarea conduce şi la o soluţie practică sau dacă *atodetia* lui Ilea e tooala tuturor celorlalţi: dar este evident că romanele pun în primul rând în joc concepţii despre viaţă şi abia în al doilea rând stări sufleteşti, şi că aceste concepţii de viaţă sunt, aproape fără excepţie, disputate între *real* şi *semnul* lui, între individual şi general. în ultima scenă din *Interval,* Chindriş are un zâmbet de triumf când crede că a descoperit "for-

mula" - îndelung căutată - a femeii iubite: "De atâta vreme îţi caut formula şi, în sfârşit, iată!" Ţipătul de oroare al Olgăi arată exact incompatibilitatea, căci ea intuieşte că orice formulă, definind, ucide: "Nu, nu-i adevărat, nu-i adevărat. Minţi." 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 aceeaşi problemă.

însă între romane există mari diferenţe şi chiar o transformare. Deşi acest eseu nu vrea să fie o analiză globală a romanelor, transformarea merită să fie schiţată. Există trei etape în cei zece ani de activitate care despart *Vestibul de Racul.* întâia cuprinde trei romane: *Vestibul,* 1967', *Interval,* 1968 şi *Cunoaştere de noapte,* 1969. A doua cuprinde alte trei: *Păsările,* 1970, *Apa,* 1973 şi *Iluminări,* 1975. Ultima etapă începe şi, din nefericire, se termină cu *Racul,* 1976.

Critica a remarcat imediat schimbarea de mijloace petrecută după *Cunoaştere de noapte.* Lucru firesc: căci critica era, în parte, răspunzătoare de ce se petrecuse. Ea respinsese aproape tot ce fusese radical şi reformator în primele trei romane. Şi, iată, romancierul dă satisfacţie celor mai conservatoare pretenţii şi face în schimb *sourde oreille* la vocile care primiseră cu simpatie noutatea *Vestibulului* şi a celorlalte. Revine, o dată cu *Păsările,* şi mai ales cu *Apa,* la un roman de factură tradiţională, în definitiv la acel roman doric redescoperit în anii '50 de aproape toată proza noastră. Cititorul nu e cruţat de nici un mit, de nici un clişeu, de nici o naivitate, aşa că citim, de exemplu în *Apa,* la câţiva ani doar după ce modalitatea ionică fusese sărbătoreşte reinventată în *Vestibul,* astfel de fraze ale unei stângace omnisciente: "Mathus a trecut prin faţa casei *fără s-o observe, nu ştia că acolo* stă Paul Dunca, *nu auzise niciodată de fapt despre el..."* Sublinierile sunt ale mele. Aici nu e vorba pur şi simplu de faptul, cum au lăsat unii comentatori să se înţeleagă, că romancierul uzează în *Apa* de altă tehnică decât în *Cunoaştere de noapte,* şi că în definitiv interesează ce obţine cu ajutorul ei. Formula dorică, mai cu seamă în varianta rudimentară de aici, este artificială şi în contrazicere cu viziunea pe care romanele încearcă s-o exprime. Naivitatea nu e scuzabilă şi nu ţine de procedee ca atare: ţine de inadecvarea lor la o viziune. Satisfacţia celor care au respins primele romane e făţişă. Lui Cornel Regman, *Apa* i se pare "un semn bun pentru evoluţia de viitor al lui Alexandru Ivasiuc" datorită faptu-

lui ca autorul a renunţat la "excesul de inginerie mentală" şi a redescoperit "plăcerea epică". Interlocutorul său din discuţia publicată de revista *Totnis* în 1974, AL Protopopescu, are perfectă dreptate să-i replice că *Apa* înseamnă un mare pas înapoi şi este extrem de confuz sub raportul conştiinţei estetice. "... S-ar putea spune că vorbim din două veacuri diferite", conchide el cu privire la poziţiile critice în chestiune. Iar sub reproşul că *Vestibul e.* sărac epic şi tipologic, în deosebire de *Apa,* Al. Protopopescu identifică aceeaşi estetică desueta care limitează romanescul la obiectivitatea dorică, la pânzele ei întinse ca nişte fresce, la distribuţia uriaşă de supraproducţie cinematografică: "E adevărat, primele sale romane nu aveau distribuţie. Dar puţinele suflete câte le locuiau dădeau dovadă de atâta rodnicie în investigaţie, încât nu numai că nu păreau inerte şi insuficiente, dar aproape că ameţeau cu mobilitatea feţelor lor interioare".

Dar mai este un motiv, în afara presiunii criticii, care a întors din drum pe romancier după 1969, şi anume deplasarea interesului său de la problematica general antropologică, pe care am văzut că o teoretiza şi o practica în epoca *Vestibulului,* la una mai direct istorică şi politică. Nu este în discuţie - n-are cum fi - îndreptăţirea acestei deplasări a interesului, şi nici chiar eventuala ei cauză. Fapt este că

eâ s-a produs şi semnele i le putem citi despre tiM n romane şi în articole. A apărut la un moment dat şi s-a dezvoltat în scrisul lui Alexandru Iva-siuc o tendinţă pe care aş numi-o *militantă,* într-un sens extraestetic, şi care s-a simţit repede stingherită de cadrele prozei lui psihologice şi abstract-teoretice din primii ani, căutându-şi un spaţiu de manifestare în mai direct contact cu istoria imediata şi cu formele ei politice. în *Pro domo,* referindu-se la mănăstirea-cetate Dragomirna, aceea evocată şi în *Interval,* Alexandru Ivasiuc scrie: "Ca să construiască valori de muzeu - şi cei ce au reuşit şi cei ce numai au tentat - au îmbinat contemplaţia cu lupta. Zidurile de cetate erau un simbol de totdeauna al culturii, care nu este o operaţie cu adevărat paşnică". De la *Păsările* înainte a ieşit la iveală tot mai des în romanele scriitorului caracterul polemic al atitudinii sale faţă de viaţă. Şi acest caracter a pretins scriitorului găsirea unei formule de roman mai puţin sofisticată însuşi publicul presupus al *Apei* sau *Iluminărilor* diferea de al *Vestibulului:* era şi mai larg, şi mai eterogen. Până la un punct, romanul lui Alexandru Ivasiuc pare să refacă pe cont propriu istoria romanului românesc de

după 1947 imediat: cu deosebirea, totuşi, esenţială, că angajarea în social şi în politic era spontană şi autentică în cazul romancierului şi nu reflecta nici o imixtiune dogmatică. însă formele literare, la fel cu cele istorice, există independent de voinţa oamenilor, a căror creaţie sunt totuşi: îşi au destinul lor, epocile de glorie şi de declin. Nimeni nu poate reînvia, după dorinţă, o formă moartă. Nevoia depăşirii cadrului psihologist fiind evidentă la Alexandru Ivasiuc, el n-a fost în stare să creeze şi formula autentică şi adecvată acestei nevoi: a recurs deci la una care fusese folosită (şi mai era încă), fără să bage de seamă că îmbracă o haină veche, croită după alte standarde şi exprimând alte aspiraţii. Doricul romanesc, cel puţin în formă clasică, era o astfel de haină, în 1970, mirosind puternic a naftalină, uzată de purtare şi cu o croială demodată. Oricât de palpitante pagini ar conţine romanele de după 1970 ale lui Alexandru Ivasiuc, oricâte personaje memorabile, ele aparţin unor forme obosite, perimate, cărora nici o fantezie nu le mai poate insufla destulă viaţă. Suferă toate de "anomie", de lipsa legii potrivite, ca să reiau un cuvânt folosit deseori de romancier în accepţia lui socială şi pe care Al. Protopopescu l-a aplicat *Apei.* Din această cauză, ideea majoră a acestor romane'- aceea că istoricul şi politicul nu sunt un simplu decor al existenţei umane, ci, dacă pot spune aşa, existenţa umană însăşi într-una din ipostazele ei principale - intră în contradicţie cu modalitatea epică, aceea dorică, în care personajele sunt conţinute de mediul lor ca apa între pereţii vasului.

Nemulţumit el însuşi de caracterul prea limitat, concret, nesemnificativ, al conflictelor din romanele anilor '70-'75, intuind insuficienţa formulei, Alexandru Ivasiuc face în *Racul* o tentativă, numai pe jumătate izbutită, de a descoperi un mod romanesc în jcare generalitatea să se poată exprima liber şi "mecanismele puterii", cele care-l interesau cu adevărat, să poată fi înfăţişate dincolo de descrierea unor oameni puternici, a unor individualităţi realist concepute. Mereu, deci, şi la toate nivelele, aceeaşi preocupare de general şi individual, aceeaşi *atodetie;* căci *Racul* va sacrifica, şi 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 şi ionicul, mult mai spontan din *Vestibul.* Să deschidem o paranteză, căci e momentul să înnodăm un fir al acestui comentariu pe

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 romanesc respectiv: se situa mai aproape de M. Eliade decât de Anton Holban, aşadar, 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 individualităţile componente (şi social, şi estetic, această vârstă de aur a romanului reflecta un acord relativ, posibil, între individ şi valorile supraindividuale), ionicul l-am definit ca pe o revanşă a individualului, ca pe o emancipare a lui de sub tutela generalităţii (şi social, şi estetic, este vârsta liberală şi pluralistă, când valorile supraindividuale, resimţite opresiv şi chiar represiv, tind să fie ignorate). Nu e greu, comparând *Ion* cu *Patul lui Procust,* să vedem toate diferenţele dintre o lume a autorităţii unice şi una a lipsei de autoritate. Dar aşa cum, de la *Maia* la *Moromeţii,* am putut remarca, în primul volum din acest eseu, treptata degradare a autorităţii dorice (sociale şi deopotrivă auctoriale), până la punctul emancipării indi-vizilor-personaje (care obţin dreptul să aibă părerile lor,

necontrolabile de autor, aşa cum indivizii reali obţin drepturi politice), tot astfel vom putea remarca (şi pe parcursul demonstraţiei am şi făcut-o) procesul invers care are loc în ionic, de la *Ultima noapte* la *Vestibul,* şi anume unul de uzare, lentă, dar perceptibilă, a individualismului, tot mai puţin refractar formelor generalităţii constrângătoare. Deja în deceniul 4 criza individualismului, ca atitudine socială şi ca formă romanescă, era vizibilă în romanele lui M. Eliade. După treizeci de ani, în *Vestibul,* aceste simptome sunt prezente: într-un fel, ce ciudat, ca şi cum istoria tipului ionic s-ar fi reluat exact din punctul din care se rupsese. O parte din aceste simptome, în *Vestibul,* le-am şi notat. Cel mai de seamă este tocmai tendinţa spre generalitate.

în *Cunoaştere de noapte,* există o scenă în care doi bărbaţi tineri povestesc câte un episod din trecutul lor nu prea îndepărtat. Cel dintâi, studentul Mihai, istoriseşte cum a omorât un om pe front. Istorisirea lui este atât de interesată de a găsi faptelor o semnificaţie (cam în

acelaşi 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 tendenţioase din istorisirea studentului, le opune povestirea unui marş, tot din vremea războiului, la care a participat, şi din care ţine minte zeci de detalii, dar cărora le lipseşte orice sens. Proza, orice proză, se află, *in nuce,* în aceste două feluri de a povesti: reducând faptele la semnificaţie sau lăsându-le să se scurgă într-o înşiruire vie, dar fără înţeles; cu alte cuvinte, instalând ca obiect al povestirii fie *realul,* fie *semnul* lui. Atât existenţa protagoniştilor din romanele lui Alexandru Ivasiuc cât şi felul în care ei şi-o povestesc ne arată o decisivă prevalare a semnului realului asupra realului însuşi. Ea îşi are de altfel teoreticienii ei, de exemplu pe Chindriş din *Interval,* pentru care, ca şi pentru Ilea, "legea, principiul" sunt totul, în lipsa lor omul fiind condamnat la "un fel de neant gălăgios". Recunoaştem aici, cu o încărcătură mai mare decât în cazul lui Ilea, aceeaşi problemă din care se naşte conflictul de conştiinţă în *Vestibul:* "Cînd nu te conformezi canonului - afirmă Chindriş categoric - când nu faci *ceea ce trebuie,* eşti lichidat, te lichidezi pur şi simplu, pentru că *nu există decât ceea ce trebuie".* Şi, 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 şi se vor muta în continuare spre social-istoric: dar problema va rămâne. In *Păsările* şi în romanele următoare, va fi vorba de necesitate şi de libertate, de determinism istoric şi de liber arbitru. Cel mai bun rezumat al acestor idei în opoziţie îl dă romancierul însuşi în studiul despre *Tânărul Marx:* "Dacă mi-e îngăduit, aş spune că şi cărţile mele nu încearcă altceva decât să demonstreze răutatea abstractului pur, al determinismului pur. însă noi nu putem uita de existenţa abstractului, de faptul că în lumea modernă, complexă, el capătă un loc din ce în ce mai mare". Forma romanescă reflectă la Alexandru Ivasiuc acelaşi conflict şi aceeaşi soluţie. în acest plan, e vizibilă opoziţia dintre un roman al trăirii şi unul tezist sau ideologic: între romanescul psihologic şi romanescul ideii. Opoziţia 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 conştiinţe, a lui Ilea sau a altuia, vedem lumea cu ochii lor. încă în 1971, Alexandru Ivasiuc mai credea că "op-

ţiunea nu există în afară de conflict iar conflictul adevărat este cel interior, lupta omului cu sine însuşi, pe marele fluviu al confruntărilor istorice". Dar toate aceste romane convertesc trăirile în semnificaţie şi desfăşoară istoria unor convingeri şi concepţii teoretice. în *Vestibul* în fiecare clipă a autoanalizei, psihologicul devine idee: stările, emoţiile, sentimentele au, în romanele lui Alexandru Ivasiuc, o viaţă la fel de scurta şi trec în idee la fel de repede ca unele din acele particule elementare care se transformă în alte particule elementare, similare, totuşi diferite. în plus, nici un narator nu se confesează vreodată pur şi simplu: se justifică. De aici decurge caracterul demonstrativ al romanelor, "într-o anumită măsură, în cărţile 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. Şi, din conflict, ea va ieşi biruitoare. *Păsările, Apa* şi *Iluminări* par să probeze contrariul: dar ele nu sunt decât o paranteză istorică şi un moment dialectic într-o evoluţie care smulge din teritoriul generalului porţiuni tot mai întinse de teren. Le urmează *Racul.* Putem închide aici foarte lunga paranteză, introdusă în discuţia despre etapele prozei lui Alexandru Ivasiuc şi să ne întoarcem la acest ultim roman, a cărui formulă, deşi am anunţat-o ca pe o nouă izbucnire a *atodetiei,* n-am înfăţişat-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 şi relativistă din ionic, explică *Racul:* este tradiția corintica a romanelor lui Kafka, Musil sau Hesse, sau, dacă avem în vedere tema, aceea a unor cărți (nu ştiu dacă citite de Alexandru Ivasiuc) despre dictatură datorate unor scriitori latino-americani, de la Mărquez la Carpentier şi Roa Bastos. Generalitatea triumfă aici sub forma parabolei, mitului ionic, a parodiei, a utopismului, a tezei. Socialul şi 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. Şi scenariul se identifică deplin cu Universalul Mecanism al puterii şi terorii. 508

Dar nu estetica corinticului mă preocupă în finalul acestor considerații (o voi dezvolta în al treilea volum din carte) şi 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 şi *Racul,* corintice. Ele trebuie deosebite de romanele *cu temă politică,* în special de acelea consacrate "obsedantului deceniu", şi care sunt, în fond, romane istorice şi 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 şi alți câțiva şi-au dat seama) ceea ce romanul acesta clasic realist nu le permitea: să abordeze nu doar anumite *evenimente,* şi care sunt, în nouă cazuri din zece, *datate,* ci problema însăşi a politicului, a mecanismelor şi tipologiei lui. Romanele istorice, realiste de azi sunt populate de personaje şi de tipuri social-istorice (țăranul sau activistul epocii 1948-l964 fiind cele mai frecvente), dar lipseşte din ele *homo politicus* •însuşi, cu mentalitatea şi 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 şi exacți. *Politicul* nu e socotit doar o temă: este o categorie capabilă să fundeze un tip nou de roman, pe care secolul XIX nu-l cunoştea. 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 şi Rebreanu. în general, romanul doric este unul al economicului. Şi dacă e să-l credem pe L. Goldmann *(Introducere în problemele unei sociologii a romanului),* structurile acestui roman înfățişează chiar analogii riguroase cu ale lumii bazate pe substituirea treptată a valorii de întrebuințare prin valoarea de schimb: aşadar a producției pentru piață. Obiectivitatea, adică privirea din afară, transcendența naratorului şi celelalte ar putea fi socotite ca decurgând dintr-o concepție similară cu aceea care se centrează pe economic. In epoca următoare interesul se mută spre social, o dată cu stabilitatea adusă de creşterea avuției sociale, spre individual: ionicul reflectă o mascare a preocupării economice, pentru ban şi 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 şi cu mediul de viață: un mediu încă limitat, "provincial", care permite retragerea şi singurătatea, dezvoltând gustul introspecției şi al valorilor individuale. Societatea, simțită ca opresivă, este evitată. Fiecare îşi cultivă grădina lui, scos din izolare doar de mari cataclisme şi în primul rând de războaie. La Gheorghidiu în deceniul 3 şi la Ilea în deceniul 6 descoperim un raport aproape identic al insului față de război: războiul reprezintă pentru amândoi experiența colectivității. Sigur, fiecare trăieşte în felul lui experiența şi cu alte consecințe, dar acest fapt nu modifică raportul însuşi. Nu întâmplător, romanul ionic este romanul intelectualului, după cum cel doric fusese mai ales al omului de acțiune: unul exprimă un raport aşa-zicând de producție cu lumea (doricul), celălalt un raport de reflecție şi 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 şi îndoielii. în sfârşit, corinticul se fundează, la rândul lui, pe *politic.* Nu vreau să spun că toate romanele corintice au temă politică: ar fi ca şi cum aş spune că toate romanele dorice au avut temă economică sau că toate romanele ionice au avut temă socială. Dar naşterea corinticului coincide cu naşterea 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 şi 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 şi-l confruntă din nou cu istoria. Cu o istorie, de data aceasta, în care, vorba lui Ivasiuc, rolul decisiv îl joacă *puterile* şi nu *averile.* Economicul fiind mult mai mult o substanță, o realitate, politicul este o relație şi o funcție. Romanul corintic nu se va mai confunda cu o lume *plină,* în sensul de substanțialitate, vie, organică, în creşterea firească, pe etape, ca acela doric (ceea ce explică predilecția doricului pentru biografie şi romane ale destinului), ci cu una *goală,* în sensul de a exista exclusiv relațional şi funcțional, imprevizibilă, schimbătoare, sau chiar absurdă. Omul doricului este el însuşi *plin,* expli-

cabil şi omogen; al ionicului, mai puțin explicabil şi omogen, rămâne o conştiință plină; al corinticului este o formă, un raport sau un mecanism. *Racul* încearcă să înfățişeze tocmai acest mecanism: generalitatea temei şi 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 îşi poate permite, *în acelaşi timp,* să abordeze *frontal, deschis şi radical* politicul (ceea ce romanul realist n-o poate face, el operând cu cazuri şi evenimente insuficient generalizate şi care, în plus, stau uneori sub tot felul de tabuuri), şi *să mitizeze politicul,* apelând la alegorie, la parabolă, la utopie. Ne aflăm totdeauna, în astfel de romane, în realitatea imediată şi deopotrivă în utopie. Sau, mai bine,ealul ia totdeauna în ele, spontan, chipul general al basmului, aşa cum soldatul care-l. priveşte pe Miguel la sfârşitul *Racului* se transformă deodată într-un crustaceu: "Unul dintre soldați îl privi cu adevărat, în trecere, cu indiferență, şi Miguel observă că are şi acesta ochii mari, rotunzi şi bulbucați ai animalelor antediluviene. Nu era un soldat, ci un rac".
Este momentul să ne reamintim de naratorul din *Vestibul* şi de gustul de măr care-i umple gura la vederea fetei pe care o iubeşte: "gustul tuturor merelor îmi năvălea în gură". Ştim deja că aparent proustiana relație are aici o *direcție* diferită decât la Proust: nu spre ireductibilul lucrului individual şi 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 romanesc - motive existențiale şi forme artistice - din cărțile scriitorului.
Dar dacă m-am încrezut înțr-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, deşi 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 romancieri, anumite *locuri* în care un ochi atent reuşeşte să vadă romanul în totalitate sau poate chiar toată opera acelui scriitor. Am presupus,

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 şi ce proprietăți trebuie să aibă ele? în logică, au primit denumirea de *holomen.* Constantin Noica, dându-le aceste nume (de la cuvintele greceşti *holon,* întreg şi *meros,* parte) în una din *Scrisorile despre logică,* afirmă că nu sunt nici judecăți, nici concepte şi cu atât mai puțin propoziții oarbe de sens ori simpli factori de legătură: holo-merii sunt *părți care se ridică la puterea întregului* şi 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. Condus 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 şi 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" şi vom obține o definiție a criticii la fel de frumoasă şi de adevărată ca şi 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, şi ele ne fac să vedem dintr-o dată - în mijlocul unei lumi indiferente şi inerte - adevărate câmpuri logice, în plină tensiune. Poate, întocmai fluizilor care sunt peste tot, până şi într-o strângere de mână sau îmbrățişare, ar trebui spus că şi 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 şi logician ar trebui să se numească, din perspectiva aceasta, acela care vede şi arată cum iese lumea din

indiferența şi din contingența ei". Tot aşa şi 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 şi contingența ei.
Episodul cu gustul mărului din *Vestibul* ar putea fi unul din aceste câmpuri estetice în care se manifestă fenomenul holomeriei; şi aş avea cea mai înaltă justificare pentru procedeul întrebuințat. întrebuințat atât de des, în această carte, încât ar fi o adevărată nenorocire dacă s-ar dovedi greşit. Mai cu seamă că există în el două riscuri majore. Primul l-am şi semnalat: ridicarea excepției la rang de regulă în locul
512
descoperirii regulei ce apare ca excepție. Al doilea se află în imediata apropiere. Sunt şi părți care se însumează liniştit în întreg ca nişte soldați intr-o oaste, cum spune Constantin Noica: un, doi' un doi Cum sa nu le confundăm cu celelalte în care întregul însuşi s-a cuibărit şi aşteaptă nerăbdător lovitura beţigaşului unui căutător de co-mon Cum, cu alte cuvinte, să nu confundăm locurile privilegiate cu locurile comune ale textului? Dacă aş şti cum, aş spune

u
H
I—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 şi 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 Saşa Pană, 1970). Proaspăt redactor al *Cugetului românesc,* Arghezi îi scrie lui Urmuz, care se mai numea D. Deme-trescu-Buzău, era ajutor de grefier la Curtea de Casație şi 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: "... şi îți prezic în noua şi neaşteptata 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" şi să-i spulbere "temerile", redactorul îi înfățişează programul revistei, care "iese cu colaborarea tuturor profesorilor universitari, ceea ce nu înseamnă că şi cu concursul tuturor scriitorilor". Argumentul are evident în vedere scrupulele magistratului, nu pe ale scriitorului; deşi 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-şi da în vileag preocupări socotite îndeobşte nepotrivite cu rangul său; mai ales că el şi redactorul conveniseră să recurgă la un pseudonim. Şi (ciudată ironie a lui Arghezi) cum puteau nişte făpturi atât de neobişnuite 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, deşi nu primise manuscrisele (declară a le aştepta), îşi 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, şi 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 (şi, 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 liniştitoare 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 creştea Arghezi, şi încă în proporție alarmantă, pe aceea dinspre partea conținutului însuşi al prozelor care i se publicau? Ar fi trebuit ca Urmuz să nu ştie ce scrie. Şi, 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 şi folosul obştesc* - a sosit momentul ca ei să fie scoşi, în sfârşit, din misterul în care erau ținuți până acuma, le voi aduce şi lor cazul la cunoştință, trimițându-le câte un număr de revistă." *Pentru binele şi folosul obştesc* 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 maliţios", şi-a rezervat "plăcerea de-a amesteca astfel farsele de diverse specii". Rămâne totuşi 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 şi Stamate, roman în patru părți,* rândurile ce urmează: "Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc şi sonerie.

518

în față salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strâns înfăşurată în cearceafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule şi probabilități, suportă un vas ce conține esența eternă a «lucrului în sine», un cățel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ținând în mână o sintaxă şi... 20 de bani bacşiş... Restul nu prezintă nici o importanță."

Doi ani după *fon* şi patru înainte de *Fecioarele despletite,* acest fel de a începe un roman (fie el şi 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. Şi totuşi! Dovadă reacția criticilor (principalele texte au fost retipărite de Saşa Pană la sfârşitul *Paginilor bizare),* aproape unanimi în a considera prozele lui Urmuz drept "un joc voluntar şi 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 îşi va nuanța prea mult judecata, remarcând în plus că, "joc estetic pe care îl profesează şcolarii", literatura aceasta denotă totuşi la autorul ei "o înaltă conştiință estetică". Părerea din urmă se inspira, cu siguranță, din mărturia lui Arghezi care povestise într-un *Medalion* cum telegrafia Urmuz la tipografie schimbări de virgule şi cum corupea pe lucrători să facă modificări în şpalturi. Există la G. Călinescu şi observații de amănunt mai serioase. Linia însă a interpretării este aceasta, la majoritatea criticilor. încât entuziasmul unor confrați 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 reuşit 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 intitulate *fsmailşi Turna vi tu:*

Â propos de *miez.* Cuvântul revine deseori în preajma lui Urmuz, care părea a se îndoi el însuşi că prozele sale ar fi având unul: "L-am descoperit noaptea împrejurul casei, sfios, neliniştit, timorat sau în transă de speranțe, dacă se găseşte 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 şi rochie, şi se găseşte astăzi cu foarte mare greutate. înainte vreme creştea şi în Grădina Botanică, iar mai târziu, grație progresului ştiinței moderne, s-â reuşit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză."

La o lectură inocentă, ne izbeşte aici corectitudinea, sub raportul formal, desăvârşită, în care se exprimă un sens, la prima vedere, aberant. Impresia aceasta au avut-o deja primii cititori calificați ai lui Ur-muz, şi ei şi-au sprijinit concluziile mai cu seamă pe ea. Am amintit de teza lui G. Călinescu despre aspectul de joc lingvistic, în felul şaradelor şcolăreşti, menit să stârnească hazul. Cu argumente de specialitate, teza a dezvoltat-o Tudor Vianu *(Figuri şi 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 clişeelor limbii şi din specularea echivocului unor cuvinte. Toate bucățile lui Urmuz oferă exemple neechivoce în această privință şi e inutil a le mai enumera încă o dată. Să facem o jumătate de pas mai departe. Urmuz nu foloseşte pur şi simplu clişeul, dar, schimbân-du-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 "corupţia moravurilor noastre electorale". Expresia tip pentru o altă categorie de fapte produce aici un anumit şoc verbal. Sau, adaugă autorul, Ismail, care iese periodic din borcanul său spre a participa la diferite serbări populare, speră "să contribuie la rezolvarea chestiunii muncitoreşti". Clişeul e cu atât mai absurd cu cât contextul e mai străin. Tudor Vianu numeşte aceasta

public, când să o distrug". Acestor cuvinte din *Medalionul* arghezian din 1928, le va răspunde o descoperire senzaţională a lui Saşa Pană: "în 1930, ca să întocmesc întâia ediţie a operei lui Urmuz, doamna Eliza Ionescu-Buzău mi-a pus la dispoziţie manuscrisele regretatului ei fiu... Aceste manuscrise, în marea lor majoritate scrise pe file de caiete de şcoală, erau îndesate intr-un lădoi de circa un metru cub!... Dar după ce am intrat *în* meztflădoiului, am constatat că mă aflu în faţa doar a cunoscutelor şapte schiţe, şi în plus numai una, inedită, *Fuchsiada,* de cea mai mare întindere. Dar fiecare din aceste schiţe erau (sic) corectate şi transcrise, şi din nou corectate şi retranscrise, de opt, de zece şi unele de mai multe ori".

520

persiflare a fixismelor din limbă. E ceva mai mult: o recondiţionare a lor, o repunere în funcţiune în scopul de a servi la obţinerea unei expresivităţi noi.

Să vedem această nouă funcţionalitate a clişeelor. Exprimările tip din primele fraze ale prozei *Ismail şi Turnavitu* aparţin unui stil profesional al limbii şi anume aceluia ştiinţific. 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 ficţiune, modalitatea descrierii nu poate fi simţită decât ca parodică. Din contradicţia stilului ştiinţific cu obiectul său literar rezultă acest efect curios, cu care ne întâlnim, şi în alte proze urmuziene. întrebuinţarea voit inadecvată a registrelor limbii face de pildă ca stilul juridic şi stilul administrativ să apară într-o circumstanţă familială cum este aceea din *Pâlnia şi Sta-mate:* se vorbeşte de "soţia tunsă şi legitimă" a personajului principal despre Bufty, fiul lor, "care are avere personală"; aflăm şi că, în-răgostit de Pâlnie, protagonistul "se aruncă, din diplomaţie, cu faţa la jământ, rămânând astfel în nesimţire 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 şi oase. I-am putea îface, lui Ismail, existenţa, meseria, obiceiurile (cam perverse), con-ictul cii protejatul şi servitorul său Turnavitu, ba chiar sfârşitul tra-;ic-comic. Dar el este privit de către narator dintr-un unghi atât de insolit, încât optica tradiţională asupra personajului literar (şi implicit supra omului) pare radical modificată.

Iată. Ismail este "compus" din "ochi, favoriţi şi rochie": două ele-lente corporale şi unul vestimentar sunt asociate printr-un paralogism formal. Precizarea că Ismail "se găseşte astăzi cu foarte mare greu-ite" trimite cu gândul la un articol din comerţ. Confuzia planurilor e deliberată şi sistematică. Unde locuieşte Ismail? "Se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinţei iubitului său tată, un bătrân simpatic cu nasul tras la presă şi împrejmuit cu un mic gard de nuiele". în prima parte a frazei, referentul este de natură legumicolă (căci legumele se păstrează în borcane şi se conservă), dar apoi aflăm că presupusa legumă are un tată bătrân, simpatic şi 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 împrejmuit de un gard, ca o suprafaţă 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 ţine în poziţie verticală, *pare că* ar avea o îmbrăcăminte de şiţă". E destul să eliminăm cele două cuvinte subliniate ca să obţinem una din acele combinaţii atât de frecvente în *Paginile bizare,* constând în definitiv în considerarea tuturor enunţurilor *au pied de la lettre.* Sau, despre un funcţionar de la judecătorie (în raportarea aceleiaşi surori): "Decât să-şi piardă timpul mâzgălind în acte, mai bine ar servi de ventilator". De aici la prezentarea lui Turnavitu e un singur pas, şi el constă în lipirea, în "sudarea" celor două planuri, cel propriu şi cel figurat, ale exprimării: /"Turnavitu nu a fost multă vreme decât un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare, greceşti, de pe strada Covaci şi Gabroveni." Trecerea din planul propriu în cel figurat nu este marcată în nici un fel. Procedeul 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 puţintel abject, un parvenit ros de ambiţii şi de invidii) şi 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 şi reuşi

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 mişcare pe suprafaţa figurată a limbajului ca şi cum ar fi considerată aceea proprie. Suntem în al doilea termen al comparaţiei ca şi cum am fi în primul; un macaz invizibil a deviat vehicolul de pe o linie pe cealaltă. în materie de invenţii de limbaj, există două feluri de "progres": când invenţia rămâne în cadrul regulii jocului şi când ea schimbă însăşi regula. Să-l numim pe cel dintâi *jeu de langage,* iar pe al doilea *coup de langage,* pentru a sugera caracterul oarecum gratuit şi amuzant al unuia, în deosebire de caracterul batjocoritor *(coup de langage*

însemnând, între altele, luare în derâdere, batjocorire) al celuilalt. Multă vreme (şi uneori şi astăzi încă) invenţiile lui Urmuz au fost receptate doar ca jocuri ingenioase şi 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 enunţ formal perfect corect care îmbracă un nonsens. Acesta este nivelul la care s-a oprit critica tradiţională când a analizat *Paginile bizare.* Personajul Ismail descris în termenii tehnici ai unui tratat botanic a condus pe critici la ideea de inadecvare intenţionată între metodă şi 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 şi contemporanilor lui*7Dacă, aşadar, invenţiile lui lingvistice ţin 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 conştiinţă, Urmuz a schimbat însăşi regula jocului: adoptând un mod de expunere ce pare, la prima vedere, incompatibil cu obiectul expus, el a făcut-o pentru că omul însuşi a încetat să i se mai înfăţişeze, precum prozatorilor realişti, din epoca doricului sau ionicului, drept "natural" şi congruent sub raportul comportării externe sau interne, produs organic al unei biologii complexe, pe scurt, ca o fiinţă înzestrată cu un set de însuşiri în parte proprii, în parte caracteristice pentru întreaga specie. Să ne oprim încă o clipă ochii pe Ismail, aşa cum am văzut că îl descrie naratorul. El ne apare ca un hibrid inconcevabil. Logica vieţii e nesocotită atât în portretul fizic de la început, cât şi în biografia schiţată pe urmă. Este, în acelaşi timp: *un om,* cu o poziţie socială oarecare (e proprietarul crescătoriei de viezuri, are slugi etc.) şi cu o con-§duită morală bine precizată (perversitate, cruzime etc); *o plantă* ce creştea odinioară în grădini iar acum, graţfe progresului tehnic, se fabrică pe cale sintetică; *un produs* greu de găsit în comerţ; *o legumă* conservabilă în borcane; în sfârşit, *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 şi împărţit la lucrători"). La

urmă este şi o sugestie de prostituţie. Incongruenţa structurală atrage una de aspect fizic (şi de vestimentaţie): Ismail are favoriţi, dar şi rochie (la serbarea tencuitului poartă una "de macat de pat cu fiori mari cărămizii"). Incongruent e personajul şi sub raportul comportării: în fiecare dimineaţă la cinci şi jumătate poate fi văzut "rătăcind în zigzag pe strada Arionoaiei" (ah, ce precizări balzaciene!), însoţit de un viezure, "de care se află strâns legat cu odgon de vapor şi pe care în timpul nopţii îl mănâncă crud şi viu, după ce mai întâi i-a rupt urechile şi a stors pe el puţină lămâie..." La toate nivelele, Ismail e o făptură cu desăvârşire contradictorie. Dar eterogenitatea nu e singurul lucru frapant: să adăugăm artificialitatea. Produs pe cale sintetică, Ismail este o "combinaţie" de laborator, la antipodul fiinţelor naturale, un mic monstru de felul acelora pe care le vedem în bestiarele fantastice ale

lui Baltrusaitis.

într-o notă răzleaţă, găsită printre manuscrise de Saşa Pană, Urmuz afirmă: "Personalitatea nu e rezultatul vreunor virtuţi ascunse sufleteşti. S-ar părea că e mai mult gradul de concentrare diferit şi de densitate pe care fluxul vital universal, împrăştiat la întâmplare, l-a căpătat oprindu-se în fiecare din indivizi..." Chiar dacă aici e vorba de personalitate în sensul moral şi nu în acela de fiinţă umană generică, putem desprinde ideea de aleatoriu care pare să guverneze umanul. Omul urmuzian este în

adevăr (şi nu doar ca fiinţă morală, dar în structura lui ontologică), xodul hazardului combinării şi concentrării particulelor cosmice universale.) In Algazy (spre a lua şi alte exemple), îşi dau întâlnire elemente absolut fortuite: "Algazy este un bătrân simpatic, ştirb, zâmbitor şi cu barba rasă şi mătăsoasă, frumos aşezată pe un grătar înşurubat sub bărbie şi împrejmuit cu sârmă ghimpată..." Grummer, asociatul lui, are "un cioc de lemn aromatic" şi "o băşică cenuşie de cauciuc" prinsă "la spate, puţin deasupra feselor". Asemenea făpturi pot fi cu greu suspectate că se conduc, în alcătuirea lor fizică (şi nu numai fizică), de altă logică decât aceea a universalei întâmplări. Nicolae Balotă a identificat cu toate acestea două constante şi le-a ilustrat în studiul lui cu multă minuţie: majoritatea sunt fiinţe meca-nomorfe sau zoomorfe. Turnavitu, fiind ventilator, poate lua la nevoie şi forma unui bidon, Algazy şi 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 şi, *totodată,* turtit) şi înconjurat
524
cu un gard. Ismail iubeşte 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 şi o ciuguleşte. Personajul *Plecării în străinătate* are relaţii intime cu "cele două raţe bătrâne ale sale" iar soţia îl bănuieşte şi de altele, de exemplu cu o focă. Ismail nu doar îşi mănâncă viezurii, dar îi şi necinsteşte. Grummer are cioc, e drept că de lemn, totuşi figura lui capătă astfel un păsăresc profil. Şi aşa mai departe.

Ion Pop a remarcat mai demult că omul mecanomorf urmuzian "poate fi pus în relaţie în mod semnificativ cu o întreagă orientare pre-suprarealistă din deceniul al doilea al secolului nostru, aceea a «mitului maşinist» "*(Avangardismulromânesc).* Aş merge mai departe şi aş lega hibrizii urmuzieni (zoomorfi şi mecanomorfi) de întreaga plastică a epocii dadaiste sau suprarealiste. Ismail, Gayk şi ceilalţi seamănă izbitor cu atâtea din personajele tablourilor lui Picabia, Duchamp, Max Ernst, Brauner, Miro, Dali, Picasso şi alţii. Legendele puse de Ernst la operele lui vădesc aceeaşi înclinaţie spre analogia fortuită care ne incită la Urmuz: "Quelques animaux dont un illettre". Sau: Miroir *auch:* tete, oeuf et poisson".

în toată avangarda, elementul hotărâtor (care vine de la Rimbaud şi se transmite ca o boală incurabilă sensibilităţii moderne) mi se pare tendinţa de a înlocui - ca subiect al operelor de artă - *realitatea dată* cu pura ei *posibilitate.* E un element nu îndeajuns luat în seamă de specialiştii fenomenului. Realitatea era, în ochii realiştilor, şi mai înainte ai clasicilor, o lume de forme euclidiene, finite şi determinate, închise definitiv între propriile graniţe; fiecare lucru era ceea ce era: un ou era un ou, un arbore era un arbore şi aşa mai departe; principiul de bază l-aş putea numi al coincidenţei (sau al identităţii) imaginii artistice cu- lucrul real. Romanticii (dintre precursorii ce pot fi invocaţi) nu se abăteau nici ei decât aparent de la acest principiu: doar că, în cazul lor, era vorba de o coincidenţă a formei imaginare nu cu forma vizibilă, ci cu forma visată (dorită). în pragul secolului XX, şi apoi în toată prima lui parte, această identitate nu se mai regăseşte: noţiunea de real pare să devină nesigură, schimbătoare: simplă posibilitate de a fi, nu realitate fermă. Subiectul pictorului începe să aleagă spaţiul, altul decât acela euclidian tridimensional, şi anume unul cu mai multe dimensiuni ca în geometriile neeuclidiene. Şi 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 şi la ciocul lui din lemn! Câmpul realului seamănă pentru aceşti artişti cu un câmp de inepuizabile posibilităţi. Toate resursele combinării şi deformării, toate materialele sunt exploatate până la capăt. Artistul pierde gustul reproducerii a ceea ce vede şi îl dobândeşte pe acela al unei neţărmurite inventivităţi. Eliberată de obligaţia asemănării (izvorând din principiul coincidenţei), fantezia devine mai îndrăzneaţă, aşa cum devine ochiul pictorului tânăr când, în locul tratării unor subiecte de şcoală, poate să-şi aleagă singur ce să picteze. Imaginaţia artei începe să dispreţuiască imaginaţia naturii. Orgoliul artistului nu mai este de a crea în spiritul naturii, ci de a crea forme capabile să îmbogăţească natura: să i se adauge şi s-o concureze. Suprarealismul e plin de imagini inventate *împotriva* naturii. Unele aparţin domeniului visului şi mi s-au părut totdeauna cele mai puţin originale: poate fiindcă au fost cunoscute şi de imaginarul medieval, renascentist şi romantic.jn registrul oniric abundă reprezentările zoomorfe, prinţr-un procedeu care ar putea fi numit al *metamorfozei incompleteRegnunle* fiind transgresate, omul nu e complet transformat în pasăre sau pasărea în animal, căci ar fi să cădem în basmul naiv. Ochiul nostru e şocat de punerea la un loc a unor specii diferite, într-un hibrid nefiresc, ca şi cum ar fi încercat să treacă una în alta, procesul rămânând

însă la jumătate. Şi 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 avangardişti, şi 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, şi care implică o hibridizare pe scară universală a fiinţelor, de la care omul nu mai este exclus. Un al doilea procedeu folosit de avangardişti l-aş numi *proteza mecanică* şi el instaurează celălalt mare domeniu al imaginarului lor, alături de acela oniric, domeniul automaticului, al omului-maşină. Aici tradiţia e aproape nulă. Obsesia şi mitul maşinii 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 însuşi biologic, care guverna deopotrivă realul viu şi imaginarul artistic, e înlocuit de unul mecanic. Sacrificată e, în primul rând, ideea de evoluţie organică (creştere, descreştere). Automatul e inorganic. E lipsit nu numai de viaţă, dar şi de biografie sau psihologie. E un extraterestru, precum *Ubu imperator* al lui Ernst, un titirez uriaş din metal roşu, ca acela folosit la cazane, dar posedând mâini şi 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 şi ceilalţi au toţi proteze mecanice stranii, grătare, băşici de cauciuc etc. E greu să nu ne reamintim, când le citim, de atâtea tablouri suprarealiste, cu menţiunea că niciodată la UrmuztuseiQrneşte dinspre automat spre uman, ci totdeauna inversLa mulţi pictori suprarealişti, proteza e umană sau naturală: într-un tablou al lui Magritte, o cămaşa de noapte aşezată cuminte pe un umeraş e prevăzută cu doi sâni foarte femeieşti iar perechea de pantofi cu toc de pe masa din faţa ei are, concrescute, degete cu unghii lăcuite. Baza umană a hibridului pare, din contra, asigurată deplin la Urmuz, ceea ce nu face mai puţin insolite creaţiile rale. Ar fi de notat şi că noţiunea însăşi de creaţie iese schimbată din această experimentare a posibilităţilor realului lăsate în voia imaginaţiei. Creatorul clasic are religia naturalului, în actul creaţiei, nu doar pe aceea a naturii, când îşi alege subiectele: vrea să fie firesc, asemeni demiurgului invizibil şi productiv care a dat naştere lumii reale; se ascunde, se retrage din creaţie; ia cu sine instrumentele de care s-a folosit şi are grijă să şteargă toate urmele lor de pe trupul operei. Din contra, o dată cu avangarda, triumfă un mod opus de a concepe creaţia: din moment ce nu mai urmăreşte similaritatea cu realul, ci concurarea lui, artistul modern îşi pune cu orgoliu pecetea pe produsele care-i aparţin. Marca de fabricaţie este la loc de cinste. Orgoliul originalităţii începe însă chiar de' la materialul utilizat. Am citat, în primul volum al eseului meu, definind corinticul, apologia făcută de Bruno Schulz materialelor ieftine, câlţilor, zegrasului, cârpelor, rumeguşului, vopselelor ordinare. Acum, rostul acestei apologii apare mai limpede. Artistul modern îngroaşă impresia de confecţionat şi de *artefact* în detrimentul celei de natural şi de spontan. El "schimonoseşte" lucrurile, ca un demiurg jucăuş. La Bacovia (cu care Urmuz are destule asemănări), creatorul ca
527
demiurg schimonosit este o prezenţă indiscutabilă. Grosolănia materialului joacă aici un rol important. Ca, de altfel, şi scena pe care sunt puse să joace personajele în acest mod confecţionate: şi care nu mai poate fi viaţa, ci un loc inventat de artist până în cele mai mici amănunte. Observăm cum se propagă concepţia iniţială a avangardistului în toate sectoarele şi la toate nivelele operei. Exhibându-şi mijloacele, el îşi exhibă şi caracterul nenatural, artificial, al spaţiului. 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 spaţiul prozei lui Urmuz: "Marionete încovoiate sub greutatea unor destine peste puterile lor, Ismail, Turnavitu, Grummer, Algazy, Gayk şi Cotadi, protagoniştii micului teatru de păpuşi al lui Urmuz, amuză şi întristează în acelaşi •timp: sub travestiul lor amuzant se schiţează d existenţă înrudită cu a noastră". Este probabil intuiţia cea mai profundă din întreaga critică tradiţională. Perpessicius a simţit că statutul personajului s-a schimbat radical; nemaifiind o fiinţă vie, ci un hibrid, el e confecţionat după reţetă proprie de autor şi condus apoi cu ajutorul sforilor ca o marionetă. Universul însuşi 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 şi în plastică, muzică sau poezie, doar că aici a lipsit acţiunea radicală a unei avan-garde şi rezultatul a fost o întârziere a conştiinţei acestei schimbări.

Urmuz se numără printre puținii avangardiști propriu-zişi ai prozei, înnoirea lui vizează, desigur, perspectiva dorică şi aceea ionică (ce stau, ambele, sub semnul realismului): îl putem considera cel dintâi promotor la noi al corinticului romanesc. Rolului său i s-a recunoscut radicalismul de la început, dar nu şi adevărata natură. Două au fost prejudecățile, care şi azi mai păzesc asemeni unor câini la uşa prozei lui: caracterul exclusiv parodic şi efectul exclusiv amuzant. Parodierea mijloacelor prozei realiste (vizibilă în formula de introducere la *Pâlnia şi Stamate,* în subiectul burghez de melodramă al aceleiaşi, în unele prezentări ale personajelor etc.) nu e un scop în sine, ci o cale de acces spre mijloacele originale ale corinticului. Şi, în fond, astăzi suntem mai aproape de convingerea că există un univers urmuzian deopotrivă de substanțial şi de constituit ca acela, să zicem, al Hortensiei Papadat-Bengescu. Nici numai parodică, nici numai amuzantă, proza lui

Urmuz trebuie privită în ea însăşi (lui Nicolae Balotă, care a făcut prima tentativă temeinică în acest sens, i s-a reproşat copilăreşte că studiul lui întrece în număr de pagini *Paginile bizare!),* spre a se constata că răspunde atât unui moment determinat din mişcarea romanului modern, cât şi unei anumite înțelegeri a omului şi a societății, alta decât aceea împărtăşită de romanul doric şi de acela ronic.
Să raportăm pe Urmuz la Hortensia Papadat-Bengescu, aşa cum, în volumul anterior al eseului meu, am raportat-o pe autoarea *Hallipilor* la Camil Petrescu. Ambii zugrăvesc burghezia națională, deşi 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 şi atenția acordată degradării n-o pot ascunde. E o clasă bolnavă, care şi-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 totuşi în *pozitivitatea* ei. Există chiar, în *Rădăcini,* o încercare de reînvigorare a energiilor stinse, prin contactul cu sursele primare. Am sugerat la timpul potrivit procesul (mult mai veridic înfățişat decât această reînvigorare artificială) prin care clasa îşi pierde treptat vitalitatea - atât capacitatea de acțiune, cât şi interio-ritatea psihologică - şi, o dată cu ea, puterea de a se analiza pe ea însăşi. Ciclul *Hallipa* urmăreşte să arate tocmai felul în care energia socială şi individuală a burgheziei româneşti 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. jLalJrmuz, burghezia apare deodată în *negativitatea* ei: irațională, incongruentă şi grotescă. Individualitatea s-a atrofiat cu totul. A rămas mecanismul implacabil al supraindividualității. Ființele şi-au pierdut nu doar interioritatea, dar chiar şi omenescul. Iar marja lor de libertate (umană) a lăsat locul celei mai depline manipulări. Marionete, auto-

mate, aceste făpturi sunt tocmai în măsura în care mâna care trage sforile este surdă la glasul lor. Sunt ființe protetice, reificate. E uşor de înțeles în ce fel viziunea socială mizantropică şi-a creat aici maniera de prezentare de care avea nevoie. Putem conchide că lumea din prozele lui Urmuz n-o parodiază (pur şi simplu) pe aceea din romanele Hortensiei Papadat-Bengesc'u sau Camil Petrescu: este *o altă față* a ei, într-un moment psihologic ulterior, şi care purcede dintr-o perspectivă diferită. Ismail, Stamate, Fuchs sunt nu numai contemporani cu Lică Trubadurul, Drăgănescu, Marcian, Tănase Lumânăraru, Nae Gheor-ghidiu: sunt, s-ar putea spune, unii şi aceiaşi 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), deşi este pe de-a-ntregul reificată. Posesia absoarbe ființa, pe care mai întâi o prelungeşte: este proteza ei mecanică. E destul sa distrugi ceea ce personajele posedă pentru a le nimici în însăşi 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 şi favoriți", se târăşte până la marginea pepinierei **lui** cu viezuri unde cade "în starea de decrepitudine" în care îl găsim "până în ziua de azi..." Rochia, ochii şi favoriții se află aşadar pe acelaşi plan de importanță vitală: exteriorul cu interiorul, aparența cu esența, trupul cu sufletul, *a avea*

cu *a fi.* Algazy şi Grummer sunt negustori. Ascuns sub tejghea, ultimul atrage clienţii "în tot soiul de discuţii" până când, venindu-i bine, îi "plesneşte de două ori cu ciocul peste burtă". Cotadi are şi el magazin şi procedează la fel, sfârşind prin a aplica lovituri puternice în duşumea "cu muchea unui capac de pian pe care îl are înşurubat la spate, deasupra feselor". Dragomir, la rândul lui, când constată că iubitul său asociat nu reuşeşte să stu-pefieze clienţii, sare în ajutorul lui lungindu-şi gâtul pe care se suie o iederă şi alte plante agăţătoare. Meserii serioase, transformate în capcană, exhibiţie şi spectacol: forma reificată a publicităţii comerciale. Negustorii îşi agresează clienţii. Ii captează deci *la propriu.* Relaţia capitalistă fiind una de agresiune în vederea profitului, Urmuz o înfăţişează ca o agresiune directă şi fizică. Şi concurenţa e interpretată la fel. Algazy şi asociatul său Grummer se bat până se ucid, după ce unul din ei încearcă să-l înşele pe celălalt, spre a-şi mări profitul. în *Ismail*

şi *Turnavitu,* apare, după relaţia negustorului cu clientela şi după aceea de concurenţă dintre negustori, o a treia categorie de relaţie: între patron şi salariat. Şi tot la propriu: ca să placă patronului, Turnavitu îl "măguleşte pe rochie cu un pămătuf muiat în ulei de rapiţă, urându-i prosperitate şi fericire..." Dar când, în urma unui guturai (să notăm derizoriul bolii), Turnavitu îmbolnăveşte viezurii patronului său, este "imediat concediat din serviciu". Şi cum serviciul îi adusese mari câştiguri (căci Turnavitu e un Dinu Păturică al epocii şi profită de încrederea lui Ismail-Tuzluc), nu se împacă lesne cu ideea concedierii, sinucigându-se, dar nenorocindu-şi mai întâi patronul. Emil Gayk are în materie de politică externă idei foarte în spiritul arghezian din *Ta-blete din Ţara de Kuty.* Raporturile lui cu nepoata sunt erotico-mili-tăroase şi, cum totul este luat la propriu în proza lui Urmuz, ele devin o ciuguleală care duce la încălcarea normelor internaţionale şi la un război în toată regula, neîncheiat decât când Gayk, avansat mareşal în retragere, e prea bătrân spre a se mai lupta şi e silit să semneze o pace ruşinoasă sub garanţia marilor puteri. Bătrânul din *Plecarea în străinătate* (un fel de Ubu imperator) renunţă la toate "titlurile şi onorurile" dezbrăcându-se în pielea goală. Negustorie, concurenţă crudă, războaie, păci ruşinoase, 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 şi ca o pură negativitate. Orice transcendenţă morală fiind abolită, această *altă faţă* a societăţii burgheze arătată de Urmuz seamănă cu o împărăţie de obiecte agresive, de reacţii mecanice, însă violente, în care deci totul, de la eros la crimă şi de la negustorie la politică, este reificat. într-un articol din 1965 la ediţia franceză a *Paginilor bizare,* EugenIonescu, unul din marii moştenitori ai lui Urmuz, înţelegea foartebîne seriozitatea profundă a acestor imagini bufone ale omului şi lumii moderne. El spunea că Urmuz trebuie considerat "unul dintre profeţii dislocării formelor sociale, ale gândirii şi ale limbajului din lumea asta, care astăzi, sub ochii noştri, se dezleagă, absurdă ca şi 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 vieţii şi ale logicii. "Când spunând cuiva: te iubesc! ni se răspunde: şapte, am înţeles că universul a început să se desfacă", scrie G. Călinescu într-o tabletă consacrată *Abstracţionismu-*

lui muzical. Şi criticul învinuieşte pe "abstracţionişti" de a cultiva excesiv absurdul. Reproşul i s-a făcut şi lui Urmuz, care este, nici vorbă, un abstracţionist. întrebarea este însă dacă el putea zugrăvi o lume pe cale sa se desfacă, să-şi iasă din ţâţâni, s-o ia razna, recurgând la mijloacele tradiţionale ale prozei. Din exemplele culese mai sus s-a putut constata că procedeul luării *la propriu,* care provoacă cel mai fr-ecvent sentimentul de absurditate, este strâns legat de viziunea unui univers *reificat.* Aici este un punct nodal al discuţiei. Confuzia permanentă şi voită care se face la Urmuz între sensul figurat şi cel propriu al cuvântului, absenţa în definitiv a planului figurativ al limbajului nu sunt altceva decât expresia estetică, formală, a reificării: absenţa transcendenţei morale şi domnia obiectelor se traduc cel mai bine în acest mod. Voi căuta să dovedesc mai departe că, obsedat de himerele lui groteşti, Urmuz descoperă un mijloc uimitor de a le da Viaţă, care constă, la un prim nivel (pe care parţial l-am şi ilustrat) în folosirea *au pied de la lettre* a cuvintelor, şi la un al doilea nivel, în considerarea în acelaşi fel a romanului în întregul său. *Literalul acaparează literarul.* O profundă schimbare de înţelegere 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 şi o teorie a textului se găsesc în studiile din *Negru pe alb* ale lui Livius Ciocârlie. Aici e vorba doar de consecinţele care privesc romanul corintic.

Iată, prozatorul ne prezintă, trăgând-o de sfori sub ochii noştri, una din marionetele sale: "Gayk este singurul civil care poartă pe umărul drept un susţinător de armă. El are gâtlejul totdeauna supt şi moralul foarte ridicat". Este, am putea spune, un civil cu vocaţia armelor, un om gata parcă în orice moment să comită o agresiune. Moralul lui belicos este foarte înalt, deşi supus unei umori facile: "Nu poate fi ostil multă vreme cuiva, dar din privirea-i piezişe, din direcţiunea ce ia uneori nasul său ascuţit, precum şi din împrejurarea că este aproape în permanenţă ciupit de vărsat şi cu unghiile netăiate, îţi 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 acelaşi fel.

532

Noutatea lui Urmuz constă, mai întâi, în a nu-şi desfăşura personajul, în a încerca dimpotrivă să-l concentreze: să-l fixeze în câteva trăsături: nas ascuţit, unghii lungi, ciupiturile de vărsat ca nişte cicatrice etc. Se lipseşte bucuros de acţiune, ca şi de cadrul ei: de fundal, de personaje episodice; iar în portret, de orice amănunt superfluu. Nu vrea să aşeze în picioare un om "în carne şi oase", ci o idee. Păstrează exclusiv acele trăsături ale personajului care folosesc ideii, chiar dacă ele aparţin de domenii diferite ale realului. Şi le combină în aşa fel încât să obţină nu o expresivitate de suprafaţă şi 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 identifici întreaga categorie generală. Gayk este *noţiunea* de beligerantă. Spuneam că Urmuz este un abstracţionist. în adevăr, şi natura, şi 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: "Ascuţit bine la ambele capete şi încovoiat ca un arc, Gayk stă totdeauna puţin aplecat înainte, astfel că poate uşor domina împrejurimile". Totul este riguros în acest portret. Dacă dorim să vorbim de absurditate, ea nu aparţine felului în care Urmuz îl vede pe Gayk, ci lui Gayk însuşi. Flaubert se referea, în oroarea lui bine cunoscută, la "burghezul ca abis". Gayk, Algazy et. comp. sunt tot aşa de abisali ca Bouvard şi Pecuchet. Metoda abstracţionistă a lui Urmuz face evident absurdul din viaţă, nu-l inventează: dar îl face evident cu o eficacitate de care metoda realistă nu s-ar dovedi în stare.

Concentrat, redus la esenţă (aşa cum, prin deshidratare, zarzavaturile se transformă într-un praf iar oala de supă intră într-un plic) nu este doar personajul urmuzian: ci însuşi romanul. Acesta este al doilea I nivel la care funcţionează regula literalităţii. Un prim exemplu, foarte simplu, ni-l oferă "romanul în patru părţi" *Pâlnia şi Stamate.* Cele patru părţi sunt următoarele: descrierea locului acţiunii; prezentarea personajelor; acţiunea propriu-zisă; deznodământul. Naratorul respectă cu sfinţenie, cum vedem, forma clasică de roman pe care o goleşte însă de vechiul conţinut, în sensul că rigidei caroserii, cu părţile ei componente de totdeauna, nu-i mai corespund o acţiune coerentă şi nici personaje logic motivate, ca în romanul realist. Ceea ce se păstrează este doar aparenţa unei vieţi de familie normale; ocupaţiile,

533

relaţiile şi comportamentul personajelor sunt aberante. Stamate, un om "demn, unsuros şi 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 şi în etate de patru anii". Bufty se preface, "din pietate filială", a nu observa gestul tatălui, şi întreaga zi "târăşte o mică targa pe uscat". în această vreme, soţia şi respectiv mama "ia parte la bucuria comună, compunând madrigale, semnate prin punere de deget". Şi aşa mai departe. Din ocupaţiile lui Stamate, ne atrage atenţia un *hobby:* consilierul fotografiază, în timpul liber, sfinţii de pe pereţii bisericilor şi vinde pozele "credulei sale soţii şi mai ales copilului Bufty". Aici se aruncă o săgeată perfidă într-un anumit gust artistic, bazat pe fotografie, şi în succesul obţinut prin comercializare. Urmuz nu pierde ocazia de a caricaturiza realismul, identificându-l cu literatura de consum a epocii. însă Stamate are şi o existenţă clandestină, în care e filosof şi astrolog. Şi tocmai aici îl loveşte destinul: sub înfăţişarea unei seducătoare sirene care, împreuna cu o puzderie de driade şi alte făpturi ale apei, îl ispitesc pe austerul bărbat depunându-i la picioare o Pâlnie, de care acesta se îndrăgosteşte fulgerător.CIntriga micului roman este prin urmare la fel de bizară ca şi personajelePasajul 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 (citeşte: în tubul) Pâlniei. Iubita dovedindu-se o târfă, ce-i mai rămâne de făcut castului filosof? îşi ucide cu sânge rece soția, copilul şi iubita, după care îşi pune capăt zilelor. Acesta fiind deznodământul, să observăm intenția de parodie a romanului pasional burghez (o viață de familie meschină, o mare pasiune înşelată, crima şi sinuciderea protagonistului). Gesturile tipice şi momentele rituale ale melodramei sunt conservate, dar conținutul e altul. [v]în detaliu, totul e absurd, în ansamblu, coerența e perfectă. Remarcăm la nivelul compoziției romanului ceea ce remarcam înainte la nivelul lingvistic: romanul e ca o frază sintactic corectă şi familiară, dar al cărui sens e absurd. *Pâlnia şi Stamate* este, în raport de romanul
Driadele lui Paul Delvaux sunt nişte 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 şi muzical, în proză". în pofida subtitlului. Nu ne mai preocupă raportarea la mecanismele pfozei realiste, ci desăvârşita (şi 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" romanesc nu mai este condiționat de modelul biologic - care stătea la baza realismului, cu regulile lui imitative, cu "viața", "viul", înscrise în legea creşterii şi descreşterii - ci de un model cibernetic, de maşină 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 şi înlănțuirea lor sunt literale. Literatura veche realistă e absorbită, topită, lichidată, de această nouă literalitate: motorul romanului sunt cuvintele, raporturile şi eehivocurile lor, jocul lor imprevizibil şi 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 naştere a preferat să iasă prin una din urechile bunicei sale, mama sa neavând deloc ureche muzicală...
După aceea Fuchs se duse direct la Conservator... Aici luă forma de acord perfect şi după ce, din modestie de artist, stătu mai întâi trei ani ascuns în fundul unui pian, fără să îl ştie nimeni, ieşi la suprafață şi în câteva minute termină de studiat armonia şi contrapunctul şi absolvi cursul de piano... Apoi se dete jos, dar, în contra tuturor aşteptărilor 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 şi definitivă...
535
Mai târziu, la pubertate, - zice-se - îi mai crescu lui Fuchs şi un fel de organe genitale cari erau numai o tânără şi exuberantă frunză de viță, căci era din firea lui afară din cale de ruşinos şi nu ar fi permis, în ruptul capului, decât cel mult o frunză sau o floare...
Această frunza îi mai serveşte şi ca hrană cotidiană - se crede. Artistul o absoarbe în fiecare seară înainte de culcare, apoi intră liniştit în fundul umbrelei sale şi, după ce se încuie bine cu două chei muzicale, adoarme dus pe portative şi legănat pe aripi de armonii angelice, acaparat de visuri auzite până a doua zi, când - ruşinos 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,* şi cum mama lui era *afonă,* soarta a ales-o pe aceea a bunicii. Delicata origine mitologică a eroului sugerează şi un principiu creator diferit de acela organic natural. Spre deosebire de eroii romanelor realiste, Fuchs nu se naşte, ci *iese dintr-o ureche.* E, firește, la început *auzit* şi nu văzut, câtă vreme se compune exclusiv din *sunete.* După anii de ucenicie, când ia *forma unui acord perfect* şi învață în câteva clipe *armonia şi 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 şi umbrelă. Fuchs începe să semene cu Ismail. Organele lui genitale sunt vegetale: o exuberantă frunză de viță din care în acelaşi timp se şi hrăneşte, ca un mic Bachus muzical ce este.

Locuieşte în umbrelă, încuiat cu, desigur, *chei muzicale,* şi, dormind, *îşi 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 priveşte e legat de acest univers sonor. Logica eroului e pe de-a-ntregul
sonoră.
Ca şi logica extraordinarei lui aventuri. Silit să-şi 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,

T

unde mai multe "slujitoare terestre ale Venerei" îl asaltează cu "cântece şi veselie, şoapte dulci şi armonie". Totul cântă în lumea lui Fuchs. I se cere să execute la pian o sonată (e doar o formă a muzicii de cameră) şi, după multe rugăminți (el furişându-se plin de ruşine în burta pianului), muzicianul cântă cu atâta vervă şi talent încât e auzit de zeița Venus însăşi. 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 olimpian, nenumărați amoraşi "sub bagheta măiastră a lui Orfeu, intonau cântece de slavă iubirii". Fuchs înțelege că zeița iubirii l-a ales spre a regenera împreună pământul şi Olympul deopotrivă de amenințate cu decăderea. Venus îl aşează între sâni pe delicatul ei iubit, precum regina din Brobdingnag pe Guliiver, unde Fuchs mai întâi nu se pricepe ce să facă iar apoi: "Deodată îi veni o idee. îşi zise că precum Uvertura, ca muzică, nu se poate raporta decât numai la ureche, şi cum urechea este cea mai nobilă Uvertură a corpului (din cele pe care le cunoştea Fuchs) - organul muzicii divine şi 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 şi, de pe vârful picioarelor zeiței, cu o frenezie de nespus, se repezi printr-un «sforzando» şi pătrunse în găurica lobului urechii drepte a Zeiței, pe unde ea de obicei îşi introducea cerceii, dispărând înăuntru cu totul". După vreo oră, Fuchs îşi face apariția în lobul urechii, "îmbrăcat în frac şi cravată albă, satisfăcut şi radios, mulțumind şi complimentând în dreapta şi în stânga mulțimea care îl aşteptase înfrigurată..." Concertul s-a sfârşit însă nimeni nu-l aplaudă. Venus şi locuitorii Olympului aşteptaseră 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 şi nerezolvate, de cadențe evitate, de false relațiuni, de triluri şi mai ales de pauze cădea din toate părțile
I asupra artistului izgonit. O grindină de diezi şi de becari ascuțiți îl [1] lovea necontenit în spinare, o pauză mai lungă îi sfărâma ochelarii... Alți zei mai răutăcioşi aruncară asupra lui cu tibii, cu harpe eoliene, cu • lire şi cu cimbale, şi culmea răzbunării, cu *Acteon, Polyeucte* şi cu

T

Simfonia a IlI-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 respecți tu cel mai nobil organ, urechea?!" Fuchs, cu ajutorul vechiului său mijloc de locomoție, pianul, se refugiază în "mijlocul naturii" unde îşi va pune în aplicare planul de a crea prin muzică o nouă rasa de oameni.
! Aventura lui Fuchs este, dacă pot spune aşa, deopotrivă sexuală şi 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 şi din funcţionarea ingenioasă a textului însuşi care produce sens asemeni unui *perpetuum-mobiJe* lingvistic. în planul epic, recunoaştem două-trei teme sau motive mitologice (naşterea eroului, formarea lui etc). în planul textului, avem de asemenea câteva motive care dau naştere altora printr-o logică pur lexicală: aceste motive sunt de ordin muzical. Himeră a muzicii, Fuchs e "compus" nu numai din sunete şi acorduri, cum am văzut, ci şi din cuvinte care semnifică noţiuni muzicale; în acelaşi fel, destinul lui e o înlănţuire d.e semnificanţi muzicali. Savoarea *Fuchsiadei* constă în umorul acestui,' lexic muzical şi al gramaticii foarte simple care-l face productiv. Deseori invocat de noii romancieri francezi din deceniul 7, Flau-bert este primul care a visat să scrie "o carte despre nimic". După părerea mea, el a început această carte şi n-a reuşit 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 şi Bran, dar pe Algazy şi Gru-mmer, pe Cotadi şi 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 retirerent leurs coiffures, que chacun posa preş de soi; et le petit homme apercut, ecrit 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 ştie, după ce ambiţioasele planuri le dau greş, revin spăşiţi la vechea lor meserie: de copişti. Romanul lui Flaubert, care-i lasă cam în acest punct pe Bouvard şi pe Pecuchet, ar fi trebuit să continue cu ceea ce omuleţii copiază, şi anume cu un uriaş

538

"sottisier" în care, ca într-o enciclopedie, să fie transcrise toate prostiile, clişeele, idioţeniile, aberaţiile găsite în jurnale, cărţi, documente ş.a.m.d. "Cest l'histoire de'ces bonshommes qui copient une espece d'encyclopedie critique en farce", scrie Flaubert, destul de neliniştit, de altfel, de o întreprindere, care i se pare lui însuşi ideea unui "fou et triplement frenetique". Romancierul francez se confesează lui Turgheniev: "Quelle peur j'eprouve! Quelles transes! II me semble que je vais m'embarquer pour un tres grand voyage, vers des regions inco-nnues et que je n'en reviendrai pas". Iat-o, presimţită, marea călătorie a romanului secolului nostru, în locuri necunoscute realiştilor, contemporanii lui Flaubert. între frazele din "sottisier" ar fi putut foarte probabil să se afle una asemănătoare cu aceea ironizată de Valery: "Marchiza ieşi să se plimbe la ora 5". Bouvard şi Pecuchet ar fi urmat să copieze "specimens de tous Ies styles" şi încă "sur un grand registre de commerce" (din care trebuie să fi avut şi Algazy sau Dragomir unul): cum să fi lipsit tocmai stilul romanesc? Ultima frază a romanului ni i-ar fi înfăţişat pe eroi într-o postură semnificativă: "Finir par la vue des deux bonshommes penches sur leur pupitre et ecrire". Bouvard şi Pecuchet sunt însuşi romanul corintic aplecat asupra modelelor sale şi copiindu-le. De la Urmuz şi Arghezi la M. H. Simionescu sau Paul Georgescu (spre a rămâne în literatura română), romanul va deveni la-

(boratorul celei mai ciudate experienţe din întreaga lui istorie: rescri-erea literaturii existente. întâiul, la noi, Urmuz a presimţit 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 conversaţia de societate *a batons rompus,* din exprimările şablon etc. Clişeul (şi cel literar) reprezintă mina nesecată a acestei inspiraţii. Dar clişeul nu poate fi decât repetat întocmai, *copiat:* sensul copierii de la Flaubert ne îndrumă spre înţelegerea modernă a literaturii ca o uriaşă tautologie: nemai-copiind viaţa (treaba realiştilor), literatura se copiază pe sine. Literarul se identifică cu literalul. "Urmuz grefier! - exclamă aceeaşi soră, fidelă amintirii lui -... două noţiuni care nu se împacă. Scria, scria copiind dosare. Noaptea târziu, schiţa printre ele portative cu chei muzicale". Muzica fiind la autorul lui Fuchs o pasiune bine cunoscută,

sora lui greşea totuşi socotind că operaţia copierii îl oprea pe Urmuz de la crearea unor opere muzicale. Adevăratul *revers* al îndeletnicirii

539

de a copia nu era, la grefierul de la Casaţie, muzica, ci literatura, în sensul flaubertian. Grefierul n-a dat nici o atenţie conţinutului dosarelor (singurul folos, dacă îl pot numi aşatras din el a fost modul cum şi-a regizat sinuciderea), dar a fost definitiv câştigat de limbajul lor. Proza lui e tot o copiere, tot o treabă de grefier; e vorba, firește, de u-nul sublim, şi care are în vedere însăşi literatura. Urmuz e un Bouvard şi un Pecuchet care a renunţat la toate proiectele practice, şi-a cum-parat pupitru, hârtie, tocuri, cerneală şi se aşterne pe copiat: "Ainsy tout leur a craque dans Ies 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 şi întâiul emul. Nicolae Balotă a făcut legătura pe linia întrepătrunderii mecanicului şi animalului în "reprezentări ale corporalităţii groteşti" *(Opera lui Tudor Arghezi).* Dar asemănările nu se limitează la atât. Remarcăm în proza arghezianâ (şi mă voi referi îndeosebi la *Tablete din Ţara de Kuty şi Cimitirul Buna-Vestke,* deşi aş putea culege dovezi aproape la fel de elocvente din *Poarta neagră, Icoane de lemn* şi celelalte) o reluare conştientă a viziunii şi procedeelor urmuziene, precum şi, ceea ce mi se pare foarte important, a atitudinii polemice faţă de o anumită literatură. Criticând romanul *Ion,* într-un articol faimos, deseori citat ca exemplu de incompatibilitate între doi mari scriitori, Arghezi îi reproşează 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 permanenţă, la materia primă, oferită de-a gata în natură..." Şi încă şi mai tăios: "A seri ca domnul Rebreanu nu este câtuşi de puţin a seri, este a lipi cu pap, pe geamuri, ilustraţii din *Universul literar.* Omul ia foaia, foarfecă şi papul, şi lipeşte" *(Scrieri,* 24). O întreagă estetică a prozei (şi implicit, a romanului) se află contestată aici. Problemele nu se mărginesc la "scriitură", cum au crezut mulţi comentatori influenţaţi şi de titlul articolului: *"Ion"de domnulLiviu 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 tradiţiei pe care *Ion* o ilustra glorios.

540

Deosebirea dintre cele două proze este atât de mare, încât contemporanii (şi, pe urmele lor, criticii de azi) au refuzat *Cimitirului Buna-Vestirq* titulatura de roman. "Proza lui Tudor Arghezi intră în sfera liricului şi ar fi nedrept s-o judecăm altfel", afirmă ritos G. Călinescu în *Istoria* mică. In *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 sfârşitul 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 acelaşi lucru. Personajul, pe numele lui, Dehora, apare în ultima *Tabletă din Ţara de Kuty.* Profesia lui ne atrage atenţia (nu şi lui N. Balotă): este magistrat. Să se fi gândit Arghezi la Urmuz? Eventualitatea mi se pare mai mult decât probabilă, deşi criticul, iarăşi, n-o ia în considerare. Magistratul-scriitor mărturiseşte într-un interviu (care constituie pretextul tabletei) că, pe vremuri, cărţile îl speriau ca şi cum ar fi fost opera unei "rase de oameni excepţională" şi-i inspirau un "respect brutal". Realitatea vieţii l-a lovit dureros, pe de altă parte, între viaţă şi cărţi «căscându-se treptat, în cazul lui, un fel de abis: "Viaţa ştiinţei, a sufletului, a minţii nu concordă niciodată cu viaţa. Ştiinţa, sufletul, mintea sunt nişte tablouri mărginite de un pervaz şi agăţate fictiv în dosul vieţii". Dehora studiază dreptul şi e nufnit "procuror într-un canton depărtat de vieţuitoarele superioare". Să se fi chemat acesta, cu totul întâmplător, Răchitele, şi să fi aparţinut de fostul judeţ Argeş? Sau poate Cazimcea din Tulcea? între biografia fictivului Dehora şi aceea a realului Demetrescu-Buzău apar şi alte asemănări. Ştim din amintirile surorii lui Urmuz istoria mutărilor lui succesive până la a ajunge la Bucureşti. Dehora ne spune singur cum a fost mutat "de câteva ori, la distanţe de câte şase sute de kilometri", fiindcă nu a "leşinat dinaintea fanfaronadei retorice a unui bariton de coloratură, devenit ministru al Dreptăţii". Ca şi Urmuz, avea, se vede, ureche muzicală. întors în capitală, ca şi colegul său real, descoperă o lume la fel de coruptă, deşi mai bine lustruită decât în provincie. Şi, când toate încercările lui de a trezi conştiinţele contemporanilor dau greş, Dehora se apucă de scris. Nu ştim ca Urmuz să fi făcut asemenea încercări,

541

dar e limpede că s-a apucat de scris simţindu-se inapt de o activitate practică, şi după ce "tout lui a craque dans Ies mains". Arta narativă, Dehora şi-o reprezintă destul de urmuzian: "începui să povestesc, ca un scriitor de meserie, învăluind accentul personal cu obscurităţi, rostind fracţiuni de adevăruri, acceptate în toate timpurile mai bine decât adevărul întreg, lipind pe biciul meu de hârtie încleiată, din zece mii de muşte, din zbor, câte una. Am adoptat purcedarea indirectă şi drumul şerpuit, evitând preciziunile prea hotărâte şi scăldându-mi certitudinile şi faptele în laptele fantezist." Şi Dehora adaugă, atât de în spiritul lui Arghezi, dar care fusese şi al lui Urmuz, că nu se consideră

scriitor, ci "meşteşugar 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 voie" din *Cimitirul Buna- Vestire* şi din celelalte proze: "Sunt oare, aceste schelete literare, aceste reconstrucţii de manechine articulate, romane?" Criticul nu răspunde direct. Se poate deduce că nu le socoteşte astfel. Scheletele, manechinele privesc deopotrivă proza lui Urmuz. întrebarea s-ar putea pune deci şi 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 creşte din repudierea esteticii lui Rebreanu. Şi ea ar putea fi formulată foarte pe scurt aşa: romanul operează cu esenţe de realitate, nu cu imitaţii de realitate. Arghezi sau Urmuz, romancieri fără voie? Ar fi să nu vedem ironia din spusele lui Dehora: "Nu sunt scriitor, sunt un om care se răzbună că a fost minţit de toate construcţiile ipotetice ale autorilor de cărţi..." *(O răzbunare* se intitulează tableta). S-a crezut de obicei că "romancierul Dehora" se răzbună pentru că a fost dezamăgit de viaţă: dar el însuşi spune clar în fraza citată mai sus că a vrut să se răzbune pe literatură, nu pe viaţă. Autorii de cărţi sunt aceia care i-au înşelat aşteptările. 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 Ţara de Kuty fiind dedicată lui Rebelais, *Cimitirul Buna-Vestire* şi celelalte ne aduc aminte nu o dată de Swift: o altă serie literară decât aceea realistă devine prin urmare activă în proza lui Arghezi. Conştient de filiaţie, prozatorul ţinea s-o sublinieze. Era în

definitiv dovada lui de noblețe: o operă atât de stranie (pentru cine ar conpara-o cu alte romane ale vremii) nu era o invenţie absurdă, dove-dindu-se a-şi avea tradiţia ei. Astăzi, ştiind mai bine istoria romanului european, ne dăm seama şi de ce formula realistă (dorică şi apoi ionică), dominantă de la jumătatea secolului XVIII şi până la începutul secolului XX, a putut să pară la un moment dat şi *singura* formulă de roman, în ochii unor oameni pentru care Balzac sau Tolstoi erau Romancierii prin excelenţă. Pe de altă parte, romanul european, deşi constituit, în accepţie modernă, în Anglia lui Sterne şi Smollett, nu se poate să nu aibă rădăcini în proza anterioară secolului XVIII. înaintea lui Richardson, Walter Scott şi Balzac, au fost Cervantes, Scarron, Swift şi alţii, chiar dacă "romanţul" nu e tot una cu "romanul" pe care-l premerge şi-l învaţă unele lucruri. Din dorinţa, cu totul firească, de a aduce ceva original, romanul, ca să-şi probeze spiritul burghez de care este atât de strâns legat de la începuturile lui, inventează realismul, în sensul de verosimilitate a imaginilor despre om şi lume. Noţiunea nu era familiară autorilor de "romanţuri". Aş zice, din contra, că principala preocupare a lui Cervantes sau Swift era de natură imaginativă şi 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 şi modernă, nu reprezintă, într-o perspectivă mai largă, decât o paranteză istorică în evoluţia prozei; şi, ca un corolar, că romanul nu poate să fie decât îmbogăţit de contactul cu proza antichităţii târzii, a Evului Mediu şi a Renaşterii. în acest punct, redevine activă o tradiţie ce părea uitată. Estetica realismului a obturat estetica prozei anterioare, dând chiar impresia că *perfecţionarea* strategiilor mimetice (înfăţişate admirabil de Auerbach, căruia îi reproşez totuşi ideea principală a cărţii lui) a fost scopul suprem al artei romanului, însemnând un câştig atât de important încât să nu mai îngăduie nici o nostalgie. Azi ne apare limpede că importantul câştig - fără de care *Comedia Umană*sau *Război şi Pace mx* s-ar fi născut - nu s-a realizat fără anumite pierderi, din care cea mai gravă a fost încorsetarea imaginaţiei romancierilor de către dorinţa de verosimilitate. Romancierul realist a fost ţinut de necesitatea de a crea imagini după chipul şi asemănarea vieţii reale; a rămas prizonierul unei viziuni empirice şi plauzibile asupra omului; a devenit grefierul adevărului (social, psihologic, moral), uitând că din fantezia lui ţâşniseră cândva o mie şi una

de nopţi de vis, miracol şi splendoare; atent la realitatea imediată, a sacrificat irealitatea şi mitul; în fine, voind mai presus de orice să descrie viaţa *aşa cum e,* de fapt, aşa cum îi apărea ca faţă izibilă a lumii şi a omului, n-a mai încercat s-o ocolească dinspre partea nevăzută, inexplicabilă şi misterioasă. Sigur, secolul XIX nu este doar a lui Stendhal, Flaubert şi Zola, ci al lui Poe şi Hoffmann, al prozatorilor romantici şi al lui Dostoievski: dar ei au fost consideraţi marginali sau precursori, locurile din centru fiind rezervate realiştilor şi na-turaliştilor. Abia după 1920 romanul redevine conştient de acea parte a puterii lui care rămăsese multă vreme nefolosită. Urmuz şi Arghezi destupă unele din

aceste surse de putere: fantezia grotescă, viziunile utopice. Alții, în urma lor, redescoperă mitul şi livrescul, într-un adevărat concert al fanteziei romaneşti eliberate. Am numit corintic acest roman scăpat de sarcina de a fi documentul verosimil al unei lumi sau al unui individ (consideraţi deopotrivă de euclidian, în cele trei dimensiuni ale bunului-simţ), şi redevenit liber să se avânte în imaginație, vis, idee, ideologie, basm, mit, utopie şi satiră, în infern ca şi în paradis, cu alte cuvinte, în a patra şi în a cincea dimensiune a unui real inepuizabil şi care nu se mai restrânge la realitatea realiştilor. Marile figuri ale romanului corintic sunt Musil, Joyce, Hesse, Kafka, Broch, Schulz, Canetti, Ayala, Camus, Lowry, Pynchon, Mârquez, Fuentes, Grass şi alții, autorii *Procesului, Jocului cu mărgelele de sticlă, Abatorului nr. 5, Calcanului, Terrei nostra* sau ai lui *Rainbow,* care au creat o nouă realitate şi o nouă mitologie a romanescului. Şi 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 şi se sfârşeşte 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" şi 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 păpuşar, spune criticul. Făpturile acestui satiricon sunt arătate, toate,

544

învăluite în sforile Marelui Păpuşar. Creatorul mitic care le-ar fi dat ființă este înlocuit însă cu un meşteşugar vulgar, mai bine zis cu un cârpaci. 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, aş putea-o ilustra cu *Tablete din Țara de Kuty* 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, şi mă tem că, dacă uşile Clubului Romanului se vor deschide, eventual, pentru *Cimitirul,* ele vor continua să rămână închise pentru celelalte opere argheziene în proză, fie şi pentru *Tablete din Țara de Kuty*

Corinticul este, în *Cimitirul Buna-Vestire,* învederat de două trăsături esențiale: întâia se referă la aspectul general al romanului, în care procedeelor iluzioniste, menite să sugereze respectarea realității, li se preferă procedee care, din contra, spulberă la tot pasul asemănarea şi 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 aşa 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 citäm "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 şi ghiozdan, citibilă oricum, începută orişiunde, fără final şi putând sfârşi acolo unde vrea cititorului să-i puie o zăloagă, 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 înşişi, - iată şi părerea, Opusă celei de mai sus, a "rectorului Mya Lak" din aceleaşi *Tablete* despre literatura modernă, părere în care se întâlneşte 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 uşă, pe lângă vestiar şi, progresiv, să ajungi în sala de mâncare, unde eşti invitat, tot aşa şi în literatură. Autorul cată să fie metodic şi să nu te bage în salon de-a dreptul. E regula definitivă a clasicismului adevărat". Să fi citit oare Mya Lak *Pâlnia şi Stanțate* şi să se fi speriat?

545

îndreptățeşte uneori comparația cu Swift. Imaginația răului este la Arghezi colosală, întreținută şi de o vervă sarcastică inepuizabilă, 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 şi ambalaje scurte circulau pe câte două picioare aparente jos de tot, de sub genunchi". Procedeul l-aş numi al comparației reduse. Ministrul se înecă cu o gură de ciorbă şi maşinăria gâtlejului său se gripează: "Respirația oprită a Ministrului fu complicată cu o vizibilă nevoie de strănutare şi mecanismul general al Ministrului fu silit să frâneze dublu, ca la automobil, stăpânind în acelaşi timp eşapamentul beregatei şi supapele nasului: Se vedea cum se petrec mişcările în interior, ca într-un motor pentru demonstrații, de sticlă, şi

explozia devenea inevitabila". Nu numai mecanomorfismul este evident, dar stilul de tratat ştiinţific. Fiinţele umane sunt descrise în termenii în care vorbim despre maşini. Lipsa de identitate, în sensul de personalitate umană diferenţiată, este atât de avansată la aceste fiinţe-lucruri, încât uneori, se pare că ele îndeplinesc o funcţie, joacă un rol, fără a avea conţinut propriu. O scenă de un grotesc extraordinar ne arată "dezbrăcarea", după slujbă, în poarta cimitirului, a preoţilor, a diaconilor şi cailor. Cortina nu cade la timp peste spectacolul încheiat şi surprinde pe actori în plina exhibiţie a lepădării măştilor şi costumelor de ocazie. Iată acest *streap-tease* macabru: "Pe când la poartă se practicau atacul şi dărâmarea podoabelor isprăvite, şi se cotoroseau caii de odăjdii, pe drumul de ieşire, diaconii, preoţii şi arhiereul îşi scoteau, ca nişte măşti actorii înăbuşiţi în mucava şi flanelă, stiharele, svitele, rucavițele. Dicherul şi tri-cherul, pe care prelatul le încrucişează simbolic, făcând o constelaţie în cinci lumini din lumânările întâlnite, erau smulse şi repede închise în cutii, mutra intra într-un cozonac de piele cu copci şi cârja demontabila cu şuruburi era aşezată, ca un aparat de ras, în lăcaşurile ei de catifea. Slujitorii toţi se lepădau cu agerime de chipul ceremonial zoriţi să nu-i apuce noaptea. Morţii cu morţii, viii cu viii..." Dar să vedem şi pe morţi. La crematoriu, transformarea cadavrului în cenuşă este o operaţie de o înaltă desăvârşire tehnică: "Serviciile haznalei pentru morţi sunt simplificate până la perfecţiune, pobregania e mecanică, preotul e un gramofon şi imnurile sunt în doză magnetică: învârteşti manivela şi pui ce vrei dedesubtul unui vârf de ac..." Mecanicul nu mai e pur şi simplu ilariant.

546

constituie o viziune asupra umanului împinsă până la deriziunea absolută. Omui nu merită o soartă mai bună decât cadavrul acelui individ colosal de gras pe care-l înghit flăcările de la crematoriu pe muzica de gramofon: "Cuvântul burtă are sensul unui conţinut uriaş: hoitul purtase o asemenea burtă şi murise cu ea, după ce grăsimile au invadat capul, rămas ca un fibrom tu urechi, mâinile ca nişte labe de cârtiţă şi picioarele, care şi-au pierdut falangele, tălpile şi călcâiele. Scheletul dispăruse de pretutindeni cu toate articulaţiile, fruntea se topea într-o perină de unturi scămoase, degetele mâinilor încăpuseră în nişte mănuşi de box de osânză, pieriseră toate intestinele şi despicăturile şi partizanul purificării prin văpaie se înfăţişa rotund rostogolit, ca una din acele calâ-puri de cârnăţăraie, care poartă numele de tobă". Swiftiană este aici ceea ce Valeriu Cristea a numit în studiul despre autorul lui *Gulliver* "diatriba fiziologică" *(Alianţe 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 acelaşi critic, alcătuind, pe două pagini, un amplu portret robot al omului fizic arghezian. Voi cita, ca instructivă, doar concluzia: "Metaforele anatomice create de Arghezi au o funcţie profund *anarhică,* ele provocând o adevărată revoluţie în sistemul părţilor corpului uman, al organelor şi al funcţiilor acestora, pe care le dizlocă, deplasându-le în alte regiuni ale trupului sau obligându-le să se substituie unele altora. Aş preciza că revoluţia aceasta a început-o Urmuz. Descrierea în *Tablete din Ţara 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 şi diformat ca un ambalaj de sac: urzeala cedează jurîmprejur. Adipozităţi diluate într-un material cu instabile coherenţe. Cusătura picioarelor e scoborâtă la gambe, subsuorile deplasate pe şolduri sunt ca la crapi, braţele şi-au pierdut coltucele, şi genunchii rotula: e otova şi lins. Buze strânse cu gura pungii cu o sfoară cu căpătâiul deslânat, al unei ţăcălii de călţ. Poartă ochelari simbolici: doi de zero". Analogie zoomorfă, sugestie a unei origini şi structuri de artefact, transgresarea regnurilor, mecanomorfismul şi altele fac din astfel de făpturi un soi de hibrizi monstruoşi căzuţi de pe planeta Urmuz în mijlocul grădinii argheziene. Fauna argheziană proliferează 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 uşor de reprodus. Universitatea din Ţara de

547

Kuty seamănă cu apartamentul lui Stamate: "Universitatea pentru Moral este edificată pe una din marile pieţe ale oraşului, în săli deosebite, comunicând totuşi printr-o uşă care permite experimentarea din timp a rezultatelor obţinute în educaţia câinilor şi a pisicilor. " Iar aparatul de detectat preistoria, inventat de unul din savanţii Academiei de Ţuţy este un pur instrument urmuzian: "Vârful în care se găseşte prima lentilă şi un cristal prismatic, se leagă cu inteligenţa printr-o bretea cu doi poli, pozitiv şi negativ."

In definitiv, satiriconul arghezian ne arată o junglă socială în care inşii se distrug reciproc, după ce se hărţuiesc şi se luptă. Modelul de viaţă îl găsim tot în Urmuz, în cuplurile lui antagonice şi absurde. Al-gazy şi Grummer de exemplu se încaieră şi se extermină unul pe altul. Iată versiunea urmuziană a

bătăii de pe munte; "Dezasperat, a doua zi, Grummer rămas fără băşică singur pe lume - luă pe bătrân în cioc şi, după apusul soarelui, îl urcă cu furie pe vârful unui munte înalt... O luptă uriaşă se încinse acolo între ei şi ţinu toată noaptea, până când, înspre ziuă, Grummer, învins, se oferi să restituie toată literatura înghiţită. El o vomită în mâinile lui Algazy... Dar bătrânul, în pântecul căruia fermenţii băşicii înghiţite începuse să trezească fiorii literaturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă este prea puţin şi învechit... înfometat şi nefiind în stare să găsească prin întuneric hrana ideală de care 'amândoi aveau atâta nevoie, reluară atunci lupta cu puteri îndoite şi, sub pretext că se gustă numai pentru a se completa şi cunoaşte mai bine, începură să se muşte 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 soţiile lui Algazy veni la faţa locului şi mătură tot ce găsi la gunoi. Final asemănător cu al *Metamorfozei* lui Kafka. Această bestialitate bufonă, ca şi 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 înşela şi de a distruge pe celălalt. însă reprezentarea e fantasmagorică. Noţiunea de consum e interpretată foarte original. O societate de consum vrea să fie una în care diverşii Algazy şi Grummer se mănâncă unii pe alţii. In acest sarcasm încape mult adevăr, dar nici o conformitate cu imaginile realiste standard. Naturalul devine naturalism, prin îngroşare, caricare şi deformare. La un al doilea nivel, în mod limpede implicat, deşi cât se poate de

ciudat, parabola urmuziană se referă la distrugerea vechii literaturi şi la fermentarea în băşica lui Grummer a alteia noi. Supărarea lui Algazy se declanşează când îşi prinde asociatul îngurgitând cârpe, tinichele şi 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. Şi aici indivizii mănâncă tot ce le cade în mână şi până la urmă se mănâncă între ei. De la Rabelais, nici un scriitor n-a arătat probabil cu o forţă mai mare decât Arghezi festinuri. în care stăpâneşte cea mai teribilă poftă de mâncare, în care gurile clefăie, balele se scurg şuvoi iar sosurile inundă piepţii cămăşilor şi feţele de masă. Castrate de spiritualitate, personajele *Cimitirului* sunt variante de Algazy şi de Grummer. Ochiul mizantropic al autorului observă rece, în primele două părţi ale romanului, răsfăţul corporalului, deşănţarea instinctelor, triumful purei animalităţi, într-o lume devenită o menajerie fără stăpân. Miza este extravagantul, excesivul, imposibilitatea, bizarul şi absurdul. Această lume este mult mai mult în spiritul celei pe care de exemplu Alcofrybas o descoperă în gâtlejul lui Pantagruel decât în spiritul tablourilor, frescelor sau descrierilor de moravuri din romanele secolului trecut.

La începutul părţii a treia a romanului, ne întâmpină o surpriză: în această lume lipsită de cel mai elementar simţ pentru transcendenţă, în acest "apocalips al corupţiei" fizice, cum spune tot Valeriu Cristea, se petrece un fenomen din categoria miraculosului: învie morţii. Intenden-*ţ* tul cimitirului, jandarmeria, procuratura, guvernul sunt asediaţi de rapoarte şi mărturii despre oameni care pretind că au trăit pe la 1700 sau I ca se numesc Alexandru cel Bun, Tudor Vladimirescu, C. A. Rosetti, Ţepeş, Eminescu, şi din care mai rezultă că, de la o vreme, nimeni nu I mai moare în ţară. Perpessicius a crezut a vedea aici un "mister" al vieţii I de dincolo, şi 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 prezenţă a sacrului în învierile acestea". De-*ţ* sigur. Care să fie totuşi, în acest caz, "sensul scenariului apocaliptic"? *(*Nicolae Balotă răspunde: Toţi «foştii morţi», care revin în Cetate, cu «pasul lor de noapte», se întorc la viaţă nu pentru a anunţa - precum în I apocalipsa lui loan - Cerul cel Nou şi Pământul cel Nou, ci pentru a demonstra consubstanţialitatea morţii cu viaţa". Dar, răspunzând aşa, nu ne întoarcem totuşi la ideea de mister, fie el şi numai, în absenţa

sacrului, de natură poetică? Părere greşită, cred eu, şi pentru că morţii înviaţi anunţă atât un cer nou, cât şi un pământ nou, aşa cum fermenţii de literatură veche din băşica 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 schiţez o mică teorie a *fantasticului* îii literatură. Cele mai multe dintre definiţiile moderne se bazează pe distingerea noţiunii de fantastic de noţiunile înrudite. Este, pe de o parte, ca şi cum fantasticul s-ar afla necontenit în compania altor forme ale imaginaţiei -' feericul, miraculosul, straniul, fabulosul, oniricul, ficţiunea ştiinţifică, şi chiar alegoricul sau poeticul - dintr-un soi de exagerată sociabilitate sau din imposibilitatea solitudinii; iar, pe de altă parte, ca şi cum ar trebui, ca să fim absolut siguri că cel despre care vorbim este el şi nu altul dintre numeroşii şi nedezlipiţii lui companioni, să-i forţăm pe aceştia să intre unul câte unul într-o provizorie paranteză metodologică. Şi 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 şi asemănătoare, totuşi 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 şi straniu, cum a propus de exemplu Tzvetan Todorov, observăm destul de repede câtă tenuitate îl caracterizează spațiul astfel rezervat şi cum, ca o monedă aşezată 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 îşi sprijină definiția Roger Caillois: "Feericul este un univers miraculos, care se adaugă lumii reale fără a-i pricinui vreun rău şi fără a-i distruge coerența. Fantasticul dimpotrivă, vădeşte 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 şi anume că în feeric, în basm, în miraculos etc. esențială este *incapacitatea a două ordine de lucruri de* a *se întrepătrunde, cu alte cuvinte etanşeitatea uneia dintre ele, forma ei insulară; şi, pe de altă parte, că, dacă există un scandal în fantastic, el se datoreşte tocmai întrepătrunderii realului cu nerealul.* Plec de la premisa că cea mai simplă întâlnire dintre real şi nereal - care sunt fizic şi logic incompatibile - provoacă tensiune şi perplexitate: şi că literatura (arta în general) cunoaşte 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 şi o întreține. 550

mai sprijină, căci interesul nostru se mută de pe scandalul inverosimi-lului 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, deşi 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 şi 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: aceşti indici sunt cunoscutele mărci ale basmului dintotdeauna şi ei ne introduc într-un domeniu al miraculosului, feericului, fabulosului, fără putință 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 obişnuită, îhtr-un timp ("odată") ca nici un altul, deosebit de timpul comun ("ca niciodată"). Semnalul are, pe lângă funcția de avertizare, care lichidează în faşă orice perplexitate, şi una de situare decisă a evenimentelor şi 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 şanțuri, cu ajutorul cărora pătrundem în inima castelului şi care, odată trecute, ne lasă în voia unor întâmplări insolite, stranii, enigmatice, dar pentru înțelegerea cărora ne găsim deplin pregătiți. 2) *Prezența* unor indici expliciți (sau impliciți) care semnalizează o *întâlnire* dintre real şi 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 şi 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 aşadar caracter de avertisment, ci de surpriză. în povestirile lui Poe nu cunoaştem de obicei decât spre sfârşit explicația straniilor întâmplări. Semnalul este mai mult o explicare, o dezvăluire, decât o prevenire. Ficțiunea polițistă observă o regulă asemănătoare. In al treilea rând, semnalul e mai discret decât în basm, mai rafinat. Mărcile inițiale şi naive ale basmului mi-au evocat totdeauna acei nouraşi în care se scaldă, în filmele vechi, scenele ce se petrec în vis, în trecut sau în închipuirea personajelor.

3) *Absența* semnalului, deşi *întâiffirea* dintre 'real şi nereal se produce: acesta este fantasticul propriu-zis. Putejjf;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-şi o maternitate avansată printre morți - "oul ei uriaş aduce aminte gândacul de bucătărie femei purtător al unui obuz" - naşte în primele săptămâni de la instalarea la administrația cimitirului), nu izbuteşte 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, absurdități din punct de vedere al legilor fizicii, dar nici o indicație în privința cauzelor, care săjoace rolul u-nui semnal. Todorov a analizat această absență ca pe o ezitare a cititorului virtual între o explicație rațională şi 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 şi fantastic ca aflată în subiectivitatea lecturii: cred că posedăm suficiente elemente obiective în textul însuşi spre a configura. Să adaug şi 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-şi apoi sensul; în acelaşi fel, absența oricărui indiciu este şi ea rezultatul unor procedee şi se poate întâmpla ca aceste procedee, transparente o vreme, să devină vizibile mai târziu şi 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 fireşti de decor - au devenit astăzi atât de artificiale încât cititorul modern le *recunoaşte* şi perplexitatea i se risipeşte în acelaşi fel în care i se risipeşte la auzul formulei iniţiale a unei poveşti fabuloase. Chiar şi 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 emoţia noastră în faţa inexplicabilului la nivelul complicităţii cu basmul infantil. Schimbarea procedeelor mută necontenit frontierele celor trei clase descrise mai sus. Ceea ce ieri era simţit ca fantastic, azi e simţit ca fabulos sau ca straniu. Un erou al lui Maupassant spune: "Supranaturalul scade ca un lac secătuit de un canal". E ca şi cum teritoriul fantasticului, ros necontenit la margini de apele miraculosului, feericului etc, se reface necontenit în altă parte. Această schimbare reflectă probabil ezitarea structurală a închipuirii umane între nevoia de mister şi nevoia de explicaţie: fantasticul nu este altceva decât armistiţiul fragil între forţele imaginaţiei şi forţele logicii, pe care atât declararea războiului, cât şi încheierea păcii l-ar periclita.

în fond, e tot aşa de puţin 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 construieşte utopia unei lumi mai rele decât aceea a lui Algazy şi Grummer.

"S-a isprăvit - declară naratorului unul din invitaţi: genul ne-a fost corectat. Cred că nici nu vom mai iubi. O mare parte a poeziei lirice, care izbutise să devie, în exasperarea conştiinţei, delicată, s-a isprăvit şi ea". Unde este meliorism, este şi utopie. Şi invers. învierea morţilor anunţă "pământul cel nou" ori "cerul cel nou": e totuna. Sensul antie-clesiastic fiind evident, anvergura satirei argheziene este cu mult mai mare. In primul capitol al părţii a treia, naratorul (Gulică Unanian) îşi mărturiseşte dorinţa de a scrie o *Viaţă de apoi,* o "romanţă de peste Biblie şi Apocalips", pe care a început-o de mai multe ori şi tot de atâtea ori nu i-a reuşit. încă nu i s-au adus la cunoştinţă primele cazuri de înviere, aşa încât Unanian poate aşeza paradisul (în versiunea iniţială a romanţului său) "la cele din urmă margini ale lumii". N-are cum să ştie că locul lui va fi mult mai central. în paradis, sufletele ar urma să ajungă numai după ce şi-au lepădat "stârvul", printr-un fel de preo-ţire ("viaţa viitoare fiind întocmită bisericeşte"), spre a alcătui o lume cerească înzestrată cu "toate harurile zadarnice ale acestui pământ", dar şi cu o ierarhie foarte clară. în înţelegerea batjocoritoare a lui Unanian, viaţa de după înviere ar avea două caracteristici: insensibilitatea şi uniformitatea. înviaţii şi-ar pierde toate prea umanele necesităţi şi ar semăna între ei ca picăturile de apă. Proiectul de paradis al intendentului va fi confruntat curând cu paradisul, cum să-i zic, real: cu acea lume de înviaţi din morţi, care umplu repede cimitirul, satele, oraşele şi ţara întreagă. Judecătorul suprem a constatat (spune lui Unanian un prieten recent ieşit din groapă) că Adam s-a comportat atât de minunat după alungarea din rai încât şi-a răscumpărat păcatul originar şi merită să fie iertat de moarte: "S-au împlinit toate soroacele, trebuie să-l scăpăm de moarte şi să-l înviem în toate odraslele lui aflate jumătate în lut şi jumătate în cer". Metoda constă în a aboli prima jumătate. Oamenii noi nu vor mai iubi, nu se vor mai hrăni, nu vor mai cunoaşte dorinţe de nici un fel. Cum vor trăi Adamii în aceste condiţii? "Singuratici şi flămânzi şi plini de harul scârbei. Ce fel de dragoste era

asta. De organe. Iubire de stomac, iubire de sex: sentiment de mădulare". Unanian opune oarecare rezistenţă acestei perspective, şi nu doar fiindcă proiectul lui de viaţă de apoi era altul: "Voi n-aţi înviat doară pentru o lume stearpă şi un regn de oameni sferici, cubici şi prismatici", exclamă el. "Suprimat, băiete, suprimat!" răspunde interlocutorul care ştie el ce ştie despre oamenii noi.

Sa notăm câteva lucruri. întâi ca, după tabloul înfăţişat în primele părţi ale romanului, motivarea învierii ca o urmare a dovezilor de îndreptare ce ar fi dat Adam sună plin de sarcasm. Apoi, că lumea promisă înviaţilor este încă şi mai oribilă decât cea veche. Are o parte din trăsăturile unei societăţi orwelliene. în *Tablete din Ţara de Kuty,* Arghezi schiţase destul de convingător (deşi nu fără oarecare frivolitate, neizbutind să sugereze o congruenţă a "ţării" 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 Kuty, procedeul curent de a crea în cetăţeni iluzia unui progres social permanent constă în a schimba numele. Sau iată ce reformă propune un bărbat de stat în Kuty, adept al standardizării absolute, din pricini de eficienţă economică sporită: "La masă aflarâm concepţiile acestui bărbat de iniţiative, care nu voia sa închidă ochii fără să reformeze oraşele după forme noi. El dorea să strângă şi să sorteze edificiile de acelaşi fel într-un singur loc, bisericile cu bisericile, grădinile cu grădinile. Statuile, adunate din toate părţile într-un Parc al Statuilor, şi de asemenea canalizările şi bulevardele, fiind mai lesne de îngrijit şi administrat. Canalurile, de pildă, trebuiau scoase din pământ, ca să nu-l mai incomodeze, şi îngrădite, ca în şantierul unei fabrici de tuburi de beton, la diametrul şi lungimile lor, în stive demonstrative în

mijlocul unui parc cu lac, iar becurile electrice aveau să fie scoase din oraş şi îngropate în lac, ca să-l lumineze pe dedesubt, în culori. «Toate lucrurile la locul lor» este principiul primarului-general. E o simplificare şi o reorganizare a vieţii. Având, de pildă, două sute cincizeci de mii de robinete de apă la un loc, debitul poate fi matematic supravegheat, şi anarhia răspândirii lor în tot oraşul suprimată. Primarul a fost impresionat de vechiul simţ de grupare din Babilonia, unde toţi elefanţii de piatră ai unei regiuni erau puşi 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 acelaşi fel. Alegoria vizează o reorganizare socială capabilă să obţină uniformizarea deplină a reacţiilor şi dorinţelor indivizilor, privaţi de dreptul de variaţie. Dispărând necesităţile individuale, dispar şi inegalităţile. E probabil singura cale de a desfiinţa cu adevărat clasele. Unde nu este dorinţă, nu este nici avere. Proprietatea personală se stinge, fără să fie nevoie de revoluţie, în cea obştească. în acest paradis colectivist, Algazy şi Grummer nu se vor mai ciocni, Tumavitu nu-l va mai urî pe Ismail, nici Gayk nu-şi va mai ciuguli nepoata. Cuvintele de ordine aduse lui Unanian de către ministrul înviat (cum se vede, şi în paradis ministrul are privilegiul cuvintelor de ordine) sunt "reorganizare" şi "omul nou". "Cum organizare, ce organizare?" se miră intendentul. "N-ai să crezi cumva că după înviere viaţa o să meargă înainte pe acelaşi calapod? (se miră la rândul său ministrul). Te ştiam mai inteligent. Totul se reformează şi se reconstruieşte." Unanian (care e încă viu şi are curiozităţi de om vechi) mai întreabă: "Voi sun-. teţi uniformi?" "Matematic!", răspunde ca o maşină omul nou.
Utopia arghezianã este profund sceptică. în genere, utopiile negative (cu o formulă cel puţin curioasă: sunt în fond utopii paradoxale) din ultima sută de ani se deosebesc de acelea clasice prin faptul că privesc cu ochi neîncrezători schimbarea în bine a omului şi a societăţii, şi văd în orice dorinţa de aşezare a lor pe alte baze o capcană pentru naivi. Reformele strică şi puţinul bine existent. Noul e inferior vechiului. Reînviaţi, după ce s-au distrus reciproc în bătaia de pe munte, Algazy şi Grummer vor semăna perfect între ei, căci, în condiţiile renaşterii universale "convieţuirea laolaltă" a viilor cu foştii morţi nu trebuie să I dea naştere la inegalităţi şi conflicte. Să ne imaginăm o clipă pe reînviatul Alcazy, fără barba lui rasă şi mătăsoasă, frumos aşezată pe grătarul înşurubat sub bărbie şi împrejmuit cu sârmă ghimpată, nemaide-I osebindu-se de asociatul său Grummer, reînviat şi el, fără urmă din ciocul lui de lemn aromatic... Spune un personaj arghezian: "Corecta-

De două ori revine acest motiv al împrejmuirii: să fie un simbol pentru frontierele paradisului concentraţionar, asemeni kafkienei colonii penitenciare, pe care eroii t *Paginilor bizare* îl presimt?

555
rea e radicală: de la şolduri la bărbie totul a rămas mort pentru totdeauna". Mai mult: "în câteva zile vor fi corectaţi şi încă-viii, într-o singură noapte." Cum oare, după acest proces de reeducare, să nu mai aibă Grummer chef să-şi împungă clienţii cu ciocul lui şi nici Alcazy să-i mănânce băşica, plină de resturile literaturii clasice? Vai ce tristă viaţa corectată de apoi!

PRIN NIŞTE LOCURI.RELE

Vizuina luminată conţine 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 canaluri obscure, în râulețe vii şerpuitoare, prin întunecate cavităţi săpate în carne, cu un mic gâlgâit ritmat de puls se revarsă în noaptea trupului, circulând printre cărnuri, nervi şi oase, sângele meu. în întuneric, curge el ca o hartă cu mii de râulețe prin mii şi mii de ţevi, şi 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, şi valurile se umflă şi duc bătaia sonoră mai departe în întuneric pe sub piele, în timp ce valurile mă iau iute în întuneric şi într-un vuiet de neînchipuit mă aruncă în cascadele inimii, în pivniţele de muşchi şi fibre unde revărsarea sângelui umple rezervoare imense pentru ca în clipa următoare barajele să fie ridicate şi o contracţie teribilă a cavernei, imensă şi puternică, înspăimântătoare ca şi cum pereţii odăii mele într-o secundă s-ar strânge şi s-ar contracta spre a da afară tot aerul din cameră, într-o strângere care plesneşte lichidul roşu în faţă şi îl îndeasă, cu celulă peste celulă, are loc deodată expulziunea apelor şi gonirea lor, cu o forţă care bate-n pereţii moi şi lucioşi ai întunecatelor canale cu lovituri de ample râuri ce cad din înălţimi. în întuneric, îmi înfund braţul până la cot în râul care mă duce şi apele lui sunt cr.lde, aburinde şi straşnic de mirositoare.... E întuneric şi sunt închis în vuietul şi aburii propriului meu sânge." Alcofrybas a călătorit şi 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 mulţumim cu o exiguă interioritate. Cavităţi profunde şi secrete, întuneric, umezeală, mirosuri ameţitoare: anticipând, să notăm că acesta este *locul prin* excelenţă al reveriilor din proza lui M. Blecher. Situat acum în interiorul trupului: dar pe care îl vom recunoaşte, când îl vom întâlni, şi în exteriorul lui, în acele nelipsite odăi sufocante, grote naturale, pivniţe sau poduri încărcate de obiecte ca nişte burţi de vapoare.
Deocamdată ne interesează natura interiorităţii. Ea nu este, cum ne-am dat seama de la început, lumea mare mutată înăuntrul corpului, printr-o analogie tipic renascentistă, ca la Rabelais, ci însăşi interio-. ritatea fizică a corpului. *Vizuina luminată* fiind un "jurnal de sanatoriu" (şi încă unul real), abundenţa detaliilor fiziologice se explică lesne. Ca orice mare bolnav, autorul şi-a învăţat bine corpul. Fiziologicul a pătruns masiv în romanul nostru o dată cu bolnavii din ciclul *Hallipa.* Secolul XIX ascundea nu numai trupul, dar şi suferinţa lui: o privea adică aproape exclusiv ca pe efectul moral al unei cauze rareori dezvăluite în realitatea ei fizică. Chiar şi la Hortensia Papadat-Bengescu trupescul continuă să fie revelat prin sufletesc: ni se arată de obicei reacţiuni ale omului la boală, aşadar filiera patologiei este, în bună măsură, tot aceea clasică a senzaţiilor. Prinţul Maxenţiu aşteptând, în *Concert din muzică de Bach,* vizita matinală a Adei şi izbucnirea hemoptiziei, amestecă semnificativ, în autoanaliza lui, motivele nemulţumirii sufleteşti cu acelea ale congestiei pulmonare. Aceste motive sunt încă la autoarea Hallipilor inseparabile, deşi nimeni nu a dat înaintea ei mai multă atenţie celor din urmă. în pasajul reprodus din *Vizuina luminată* imaginile se referă exclusiv la trup: sufletul pare pus în paranteză. Acest caracter fizic al interiorităţii este invocat adesea în jurnal (deşi, fiind la mijloc un jurnal, ne-am fi aşteptat poate să găsim în el confesiunile autorului, cu alte cuvinte o interioritate de natură psihologică) şi de el se leagă până şi semnificaţia titlului" "Când stau după-amiaza în grădină, în soare, şi închid ochii, când sunt singur şi închid ochii, ori când în mijlocul unei conversaţii îmi trec mâna peste obraz şi strâng pleoapele, regăsesc întotdeauna aceeaşi întunecime nesigură, aceeaşi cavernă intimă şi cunoscută, aceeaşi vizuină călduţă şi iluminată de pete şi imagini neclare, care este interiorul trupu-
558
lui meupeonţinutul «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 introspecţie decât aceea cu care ne-a deprins psihologismul. Ea nu mai are în vedere fiinţa emoţională sau reflexivă, ascunsă în adâncul sufletului, ci pare a pregăti revelarea unei fiinţe de carne şi oase, aflată "dincoace" de piele, într-o interioritate pur fizica. Ochiul închis afara, înăuntru se deşteaptă: dar nu spre trăirile povestitorului, ci spre himerele **lui.** Călătorul cu pluta e un explorator al unor forme lăuntrice de relief: târâtă de curenţii de sânge prin canale, căderi de nivel şi ecluze olandeze, azvârlită de cascadele inimii în cavităţi fără fund şi apoi expulzată în ţevăria vaselor, minuscula ambarcaţiune urmează o mişcare sistolică, la fel cu aceea a vieţii înseşi. Observată însă la rădăcina ei materială, într-un peisaj de vene, muşchi, inimă şi nervi: înăuntrul vizuinii nu e loc pentru suflet. Interioritatea este deci la M. Blecher altceva decât o masă de senzaţii şi de fluide emoţionale, şi anume o formă: un *topos,* nu o activitate. Se deosebeşte de subiectivitatea ionică în pasta psihologică a căreia realitatea îşi afla mulajul sensibil. Oferă privirii povestitorului un simplu loc: o situează, fără s-o constituie. Corpul uman, "persoana" seamănă în aceste condiţii nu numai cu un peisaj autonom, dar şi cu un loc unde te instalezi ca să priveşti, cu o cabină de batiscaf.
Locul determină perspectiva: aşa cum "temele eului" constituiau realitatea psihologică a romanului ionic, temei trupului-vizuină îi corespunde, în proza lui M. Blecher, o noţiune particulară de realitate. Psihologistul era de obicei un impresionist iar romanul ionic, unul al situaţiilor speculare: al oglindirii realităţii într-o conştiinţă aşa-zicând plină. Conştiinţa umplea realitatea de emoţia ei, o impregna de subiectivitate psihologică, la fel cum, în vederea radiografiei, bariul umple cavităţile stomacului şi viscerelor de o substanţă 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 şi individualizantă, rămânea fundamental realistă: nu lumea însăşi, ci obiectivitatea ei sumară era pusă în discuţie. Trupul-vizuină deschide o fereastră spre natura însăşi a realităţii lumii: "Este cred acelaşi lucru a trăi sau a visa o întâmplare şi viaţa reală cea de toate zilele este tot atât de halucinantă şi stranie ca şi

559
aceea a somnului. Dacă aş 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 însuşi sentimentul de existență. La Holban şi 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 sfârşitul 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 şi simplu rezultatul unei relativizări psihologice. Universul real nu este interiorizat psihologic, ci explorat poetic. Voi da două exemple, din *Vizuina 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, şi abia apoi descoperită în realitate. Iar cele două imagini sunt perfect coincidente. Al doilea este al piațetei bucureştene din fața Casei de Depuneri pe care povestitorul o vede când albă (scăldată parcă în lapte), când roşie, începând de la cupole şi acoperişuri şi isprăvind cu aspectul trecătorilor, Ca într-un tablou de Chagall, intrăm brusc într-o realitate suprarealistă, onirică: "Când piațeta e roşie, firele de mustăți ale domnului cu baston sunt ca firişoarele acelea de hârtie colorată în care se învelesc îndeobşte obiectele fragile, vesta şi haina îl îmbracă elegant ca nişte 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 şi iarba sunt stropite cu sânge, un băiat care goleşte un lichid dintr-o sticlă nu varsă apă, ci sânge - şi dinții oamenilor sunt din coraliu fin, degetele de porfir şi urechile din cartilagiu purpuriu. Când măturătorul curăță strada cu măturoiul cu fire roşii ca mustățile de homard, în urma lui se ridică un praf roş ca praful de cărămidă. Şi cerul deasupra este roş şi strălucitor ca o imensă cupă de cristal colorat..." Pentru a vedea piațeta în aceste culori, nu e nevoie să dormi şi să visezi: "într-o zi m-am convins cu ochii mari deschişi că ea există şi am văzut pe unul din personajele decorului în carne şi oase.... Câteva interferențe de felul acesta au isprăvit prin a-mi zdruncina cu totul credința într-o realitate bine închegată şi sigură..." Şi, în fine: "Poate că ar trebui să mă îndoiesc de realitatea acestor fapte şi să le consider visate, poate că
560
ar trebui să mă îndoiesc de exactitatea lor din moment ce mi se pare că desfăşurarea 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 ştim de la Kafka, de la Bruno Schulz şi de la alții.

′C

ce-l înrudeşte 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 originar 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 şi care mi se par a alcătui sfera adevărată de referințe. în privința formulei acestei proze, criticul vorbeşte de "realism fantastic".(Până la război, critica a considerat *întâmplările* ca fiind proză psihologică. E. Lovinescu, M. Sebastian, Pompiliu Constantinescu şi 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 opreşte niciodată la psihologie, la efecte, la periferia sufletului, care n-are decât să rămână, şi de-acum înainte, îrt stăpânirea netulburată a aşa-zisei «literaturi de autoanaliză». M. Blecher trecând prin psihologie, prin emoție, depăşeşte totuşi, planul psihologic, realitatea prea superficială a emoției. Emoția, durerea, psihologicul sunt lucruri false, cu tot ce aparține falsei «realități», lucruri drăceşti, malefice, de lavă, şi se îndoieşte de ele, le desconsideră (la autoanalişti asta constituie unica realitate!?-" Critica modernă a urmat în general pe Eugen Ionescu. Cel mai categoric efNicolae Balotă *(De la Ion la Ioanide).* El crede că "Blecher practică doar aparent o literatură a mărturisirilor" şi socoteşte "criza" (a insului, ca şi a realului) din *întâmplări* ca fiind de natură ontică, nu psihologicăJ"Blecher ar fi putut exclama împreună cu acesta (Kafka - n.n.): pentru ultimă oară psihologie!" I. Negoițescu înscrie opera lui Blecher în "tipul existențialist" şi discută "suferința" implicată în termenii filosofiei lui Jaspers *(Engrame).* Nu altceva vor susține Georgeta Horodincă *(Structuri libere)* şiAl. 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.fciEceea "expresionistă" a "figurii amplificate". Nu găsim la Blecher flux de conştiință, introspecție etc, ci naturalism şi hipertrofie a exteriorității: 'tvjatea dimensiune a acestei literaturi rămânefragicuJPDar nu tragicul autobiograficului cum s-ar putea înțelege din stăruința în experiența şi decorul sanatoriului. Uimitoare este tocmai depăşirea «temelor eului», detaşarea de suferința personală, pentru înțelegerea unor rosturi mai generale ale ființei. *t*
561

întâmplări în realitatea imediată, 1936, una din capodoperele roma-Wului 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 ştiu nici cine sunt nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca şi cum aş fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personagiu abstract şi persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale.
în clipa următoare identitatea mea se regăseşte, ca în acele vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare şi 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, aşa cum într-o sticlă cu apă un bulgăr de pământ sfărâmat se aşează în straturi de elemente diferite, bine definite şi de culori variate. Elementele odăii se stratifică în propriul lor contur şi 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 neaşteptate, protagonistul romanului lui Alexandru Ivasiuc era victima u-nei impresii de dislocare a realității imediate. Nimic nu mai indică în schimb la M. Blecher circumstanța psihologică: "întâmplarea" are aici o natură complet diferită. Şi nu pur şi simplu fiindcă aparține, ca şi 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 şi 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 declanşeze 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 "personagiu abstract" contemplă, ca şi cum ar fi găsit mijlocul să se distanțeze de ea, "persoana reală" a povestitorului. Dedublarea nu durează de obicei decât o clipă: suficientă

1

totuşi spre a provoca atât o uşoară derută a identității, cât şi o schimbare a peisajului înconjurător. Lucrurile apar într-o lumină neobişnuită, păstrându-şi prospețimea chiar şi după ce îşi reiau treptat tiparele din care au fost smulse. Când, uneori, pare să devină definitivă, dedublarea trezeşte în povestitor spaima de a nu se mai putea regăsi. "Teribila întrebare «cine anume sunt» trăieşte atunci în mine cu o piele şi nişte 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, creşte în pielea veche. La capătul scurtei oscilații, eul rămâne într-o stare euforică: "E o senzație de uşoară beție. Odaia e extraordinar de condensată în materia ei şi eu implacabil revenit la suprafața lucrurilor". Revenit de unde? Dintr-un zbucium, în prada căruia a căzut fără motiv evident şi 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 şi 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 şi plină, cu mai multe nivele, care posedă un limbaj propriu; şi a întrevăzut în acest limbaj o marcă ireductibilă a personalității. Pentru M. Blecher, iată, ființa, eul nu au nici o substanță, adâncime, nici proprietățipersonale. 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, şi nici o încercare de explicaţie nu va tulbura descrierea acestor locuri rele, - cu atmosfera lor la fel de ameţitor-îmbătătoare ca aceea formată, în unele peşteri, de aburii sulfului şiroind din pereţi - unde se produc *crizele* copilăriei. Psihologismul nutrea iluzia explicării comportamentului exterior prin trăirile interioare: ca şi cum ar fi lucru dovedit că, tot ceea ce, la suprafaţa gesturilor noastre, pare general şi impersonal posedă, în profunzimea sufletului, o inconfundabilă individu-

563

alitate. Conştiinţa individuală este la M. Blecher suspendată: "Numai în această dispariţie subită a identităţii regăsesc căderile mele în spaţiile blestemate de'odinioară..." Descrierea aşadar a locurilor de odinioară - pe care pierderea identităţii le evocă întocmai cum, la Proust, dalele din curtea castelului Guermantes au puterea de a face să străbată la suprafaţa 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 şi de locurile ei.

Simptomele crizelor ocupă primele cinci capitole din *întâmplări.* întâi sunt evocate spaţiile blestemate din copilărie - poiana din parc şi scobitura din malul râului - în care povestitorul se simţea cuprins de "acelaşi leşin şi aceeaşi ameţeală" ori de câte ori paşii l-ar fi purtat acolo. Mirosuri gelatinoase, de descompunere, o tăcere apăsătoare, depusă pe lucruri ca o căldură stătută, o impresie de intensificare a simţurilor, până la pierderea conştiinţei, o senzualitate maladivă şi cotropitoare - acestea sunt simptomele. Cele mai vechi amintiri sunt legate de cea dintâi experienţă sexuală: în aerul, plin de mirosul pudrei şi fardurilor folosite de Clara, al prăvăliei lui Eugen. Caracteristica tuturor este dublă: o senzaţie de gol interior, de care lucrurile se lasă absorbite, şi inexistenţa barierei între subiectivitatea avidă a povestitorului şi obiectivitatea lumii înconjurătoare: "între mine şi lume nu există nici o despărţire. Tot ce mă înconjura mă invada din cap până în picioare, ca şi cum pielea mea ar fi fost ciuruită." E vorba, deci, tot atât de puţin de introspecţie ori de analiză, cum e vorba de observaţie. Introspecţia ar presupune un eu aşa-zicnd plin, o interioritate substanţială, în care lumea s-ar reflecta şi refracta. Aici însă interioritatea e ca un vas gol şi găurit ce se umple, pentru câteva clipe, de imaginile lumii, de trecut ca şi de prezent, de reprezentare şi de percepţie, amestecate asemeni atomilor de oxigen şi de hidrogen în molecula de apă. Sub forma acestei trăiri simultane, povestitorul sugerează o ex-

Pe cate, amuzându-mă, le-aş intitula astfel: *Locuri rele, Senzualitate în prăvălia lui Eugen, Apariţii ţi dispariţii senzaţionale. Ponopticum* şi *La Bâlci.*

în timpul regăsit, Proust defineşte senzaţia într-un pasaj celebru: "Numai un moment al trecutului? Mult mai mult poate: ceva care, propriu totodată trecutului şi prezentului, este mai esenţial decât ele amândouă. De atâtea ori; în decursul vitrtii,

564

perienţă esenţială: a fiinţei-burete, care, vidă în sine, fără interioritate sufletească, se lasă cotropită de obiectele dure şi agresive în mijlocul cărora se află. în proza psihologică, un suflet plin întâlnea totdeauna o lume plină. Ionicul presupunea totdeauna o întâlnire de acest fel, de unde şi tendinţa lui speculară. La M. Blecher conştiinţa e înlocuită de un vid absorbant iar lumea e compusă din obiecte inerte. Agresivitatea ori duritatea acestora sunt o formă a inerţiei lor. întâlnirea devine o perplexitate de natură ontologică. Universul real nu e psihologizat, ci mitizat: şi se constituie ca pură viziune a materialităţii, nicidecum ca trăire.

Dacă vom examina mai îndeaproape cel de al doilea termen, lumea, vor remarca uşor că ea, fiind compusă din obiecte de formă materială, gata să invadeze interioritatea eului, nu e mai puţin lipsită de consistenţă decât această interioritate. Paradox aparent, pe care M. Blecher îl explică în al patrulea capitol al romanului său, imaginându-şi că ceea ce există în jurul povestitorului - ceea ce se mişcă, îl loveşte sau îl răneşte -, nu e decât un *revers* bizar al realităţii comune şi anume umbra ei: "îmi imaginam de pildă - şi ca un repertoriu corect al lumii - lanţul tuturor umbrelor de pe pământ, ciudata şi fantastica lume cenuşie ce doarme la picioarele vieţii. Omul negru, culcat ca un voal peste iarbă, cu picioarele subţiri ce s-au scurs ca apa, cu braţele de fier întunecat, umblând printre pomii orizontali cu ramurile lor eplorate. Umbrele vapoarelor alunecând pe mare, umbre instabile şi acvatice ca nişte triste ţi ce vin şi trec, lunecând peste spume. Umbrele păsărilor cari zboară, ca nişte pasări negre venite din fundul ţărânii,

realitatea mă decepţionase pentru că în momentul când o percepeam, imaginaţia mea, singurul organ pentru a mă bucura de frumuseţe, nu putea să i se aplice, în virtutea legii inevitabile care prinde că nu poate imagina decât ceea ce este absent. Şi iată că deodată efectul acestei legi crude se găsise anihilat, suspendat, printr-un minunat expedient al naturii, care făcuse *să* reverbereze o senzaţie - zgomotul furculiţei şi al ciocanului, acelaşi titlu de carte etc. - în acelaşi timp în trecut, ceea ce îi dădea imaginaţiei mele posibilitatea să o guste, şi în prezent, când tulburarea efectivă a simţurilor mele prin zgomot, prin

contactul cu lenjeria etc. adăugase iluziilor imaginației ceea ce de obicei le lipseşte, ideea de existență - şi, 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. Şi umbra solitară, pierdută undeva în spațiu, a rotundei 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 şi plînurile scobite: "într-o clipă îmi dădui 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 şi bizare cari reproduc în piatră urmele vreunei scoici sau frunze ce de-a lungul timpurilor s-au macerat lăsând doar sculptate adânc amprentele fine ale conturului lor." Această realitate *mai adevărată* este însă negativul clişeului realist, şi în ea lucruri şi ființe apar deodată ca simple umbre, adâncite şi lipsite de consistență, pe ecranul alb al universului: "într-o astfel de lume oamenii n-ar mai fi fost nişte excrescențe multicolore şi cărnoase, pline de organe complicate şi putrescibile, ci nişte goluri pure, plutind, ca nişte bule de aer prin apă, prin materia caldă şi moale a universului plin." Ne aflăm evident, dacă luăm ca reper viziunea realistă, pe cealaltă față a lumii, unde materialitatea e inconsistentă şi friabilă, alcătuită din jocul de umbre şi 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 obişnuită a vieții: el se simte în permanență pe o scenă de teatru, între decoruri sau mulaje de ceară, în inima unui panopticum grandios, artificial şi grotesc.
Ne reîntâlnim cu una din constantele corinticului: artificialul, teatralul. Cinematograful şi panopticum-ul sunt evocate tocmai ca locuri în care apare deplin triumful nefirescului. "Personagiile de ceară -afirmă povestitorul *întâmplărilor* într-o frază cheie, deşi absolut paradoxală - erau singurul lucru autentic din lume: ele singure falsificau viața în mod ostentativ, făcând parte, prin imobilitatea lor stranie şi artificială, din aerul adevărat al lumii". Răsturnarea este aici definitivă. Ca într-un sistem de corespondențe perfecte, lumea corinticului o înfățişează pe aceea a realismului doric sau ionic transmutată, inversată. Ne mişcăm într-un univers de forme false şi grosolane, imitate stângaci, groteşti sau absurde. Ele sunt viața, ne spune povestitorul, mai măreață şi mai convingătoare decât aceea "naturală" din romanul
566
clasic. "Uniforma ciuruită de gloanțe şi pătată de sânge a vreunui arhiduce austriac, cu figura galbenă şi tristă, era infinit mai tragică decât orice moarte adevărată. Intr-o ladă de.cristal zăcea o femeie îmbrăcată în dantele negre, cu fața lucioasă şi palidă. Un trandafir uluitor de roşu stătea fixat între sâni, iar peruca blondă la marginea frunții începea să se dezlipească, în timp ce în nări palpita culoarea roză a fardului şi ochii albaştri ca sticla mă priveau imobili". De la Van Gogh şi Baude-laire, arta modernă a arătat o insațiabilă poftă de asemenea simulacre cultivând primitivitatea şi kitschul ca refuz al similarității corecte şi al firescului superficial. Acestea sunt paradisurile artificiale ale unor poeți sau pictori îndrăgostiți de tot ce modifică, mutilează sau schimonoseşte realul. Bacovia are panopticum-ul lui cunoscut: *Şi-n lumea ochenelor triste Mă prinse sinistre gândiri -în jurul meu corpuri de ceară, Cu hâde şi fixe priviri. Şi-acea cat rincă-fanfară îmi dete un tremur satanic; în racle de sticlă - princese Oftau, în dantele, mecanic.*
Bruno Schulz va spune şi el, şi aproape în aceleaşi cuvinte cu M. Blecher: "Mă impresionează astfel tot ce este imitat. Florile artificiale, de pildă, şi coroanele mortuare, mai ales coroanele mortuare, uitate şi: 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 ambulanți, statuete ieftine de ip- sos, poze colorate, becuri aprinse, mărgele, roți, circuri, barăci şi hârtie creponată par deopotrivă evadate dintr-o închipuire a artificiosului, a copiei şi a simulacrului, în viața cotidiană: "Toate acestea - spune I Blecher, în concluzie - au emigrat în viață din panopticum. în panorama de bâlci regăsesc locul comun al tuturor acestor nostalgii răspândite în lume, cari adunate la un loc formează însăşi esența ei."
Panopticum-ul sau bâlciul dezvăluie esența acestei lumi, pe scenacăreia se petrec dramele corinticului. Perspectiva ce se întrezăreşte 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 nimereşte* în faţa unei vitrine unde se află expusă propria fotografie, cine ştie când şi de.către cine făcută. întâlnirea constituie pentru el o revelaţie considerabilă, la fel cu aceea dintre "persoana reală" şi "personagiul abstract" ce se privesc unul pe altul în timpul crizelor. Tot o criză a identităţii este şi aceasta: "Toata viaţa mea proprie, a celui ce stătea în carne şi sânge dincolo de vitrină, îmi apăru dintr-o dată indiferentă şi fără însemnătate, aşa cum persoanei vii de dincoace de sticlă îi apăreau absurde călătoriile prin oraşe necunoscute ale eului fotografic. In acelaşi fel în care fotografia care mă reprezenta umbla din loc în loc contemplând prin geamul murdar şi prăfuit perspective mereu noi, eu însumi dincoace de sticlă, îmi plimbam mereu personajul meu asemănător în alte locuri, veşnic privind lucruri noi şi veşnic neînţelegând nimic din ele. Faptul că mă mişcăm, că eram viu, nu putea fi decât o simplă întâmplare, o întâmplare care n-avea nici un sens, pentru că, aşa cum existam în astă parte a vitrinei, puteam exista şi dincolo de ea, cu acelaşi obraz palid, cu aceiaşi ochi, cu acelaşi păr spălăcit care mă aduna în oglindă într-o figură rapidă şi bizară, greu de înţeles." Acesta e tipul de întâlnire specific romanului lui Blecher (dacă nu cumva al întregului roman corintic): între obiect şi imaginea lui, între viu şi inanimat. In romanul ionic, niciodată întâlnirea dintre conştuV. (sau dintre conştiinţă şi lume) nu transgresează graniţele realului, in corintic, iluzia realistă -aceea care garantează aceste graniţe - e denunţată, cum am văzut, fără cruţare. Lumea poate fi privită la fel de bine şi prin ochii copiei, nu doar prin ai modelului.. E o întâmplare lipsită de semnificaţie (pretinde M. Blecher) faptul că ne încredem în existenţa de dincoace de sticla vitrinei şi 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 noţiunea de realitate. Sticla vitrinei ar fi rămas pentru el de netrecut. Neieşind din sfera conştiinţei psihologice (aşa 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 şi inert, deposedat de dreptul exclusiv de a fi considerat "viu" sau "real". In teatrul de umbre chinezeşti, în care se joacă *întâmplările,* acest lucru nu e doar posibil, dar necesar, printr-un fel de revoluţie copernicianâ. 568
De la al şaselea capitol înainte, simptomatologia crizei lasă locul fenomenologiei locurilor. Ce sunt aceste locuri? I. Negoiţescu notează, în studiul din *Engrame,* că la M. Blecher *"locul* existenţial este chiar semiîntunericul, mucedul şi obiectualul degradat, loc, *aparent,* nu de suferinţă ci de beatitudine." Şi adaugă, ca să explice aparenţa aceasta, urmându-şi totodată ideea lui principală care constă în a considera pe autorul *întâmplărilor un* existenţialist aflat sub semnul suferinţei ca situaţie-limită (în felul de la Jaspers): "Aparent, fiindcă întunericul, mucegaiul şi obiectele degradate alcătuiesc de fapt lumea suferinţei: ceea ce scriitorul numeşte «beatitudine» nu e decât posibilitatea pe care suferinţa i-o dă de a comunica direct cu existenţa în sine, prin conştiinţa precarităţii lumii reale". Aşadar locurile rele ar fi înseşi locurile beatitudinii scriitorului, "spaţiile blestemate" din copilărie, cum le numeşte el, semănând cu nişte accese la purul existenţial, deschise în friabilitatea şi dezagregarea lumii materiale. Dar, în altă parte, Blecher spune: "Existau aşadar în lume, în afară de locuri blestemate ce secretau vertijii şi leşinuri, şi alte spaţii mai binevoitoare..." In capitolul zece şi un astfel de spaţiu este explorat cu încântare: acela, plin de praf şi de obiecte inutile, aflat sub scena teatrului, în care se pătrunde prin cuşca sufleurului. A identifica locurile rele şi 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 şi aceleaşi, malefic-benefice, infernale şi deopotrivă paradisiace: toate sunt locuri închise, secrete, supraîncărcate de obiecte ieşite din uz, uitate sub straturi groase de praf, şi de care imaginaţia naratorului leagă un anumit mister. E vorba de pivniţe, 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 şi aşa mai departe. Din alt unghi privite, e limpede că unele din aceste locuri provoacă leşinuri, vertije,

I Am putea intitula şi mai departe capitolele: *Paul şi Ozy. Spălarea mortului. Dimineaţă, după nuntă, Femei, Locul comun al visurilor mele, Noroiul, Coşmare, Un copac, Edda, un copac, înmormântarea, simplă înşirare de obiectezi Somnul şi trezia.*

569
crize, iar altele o stare de împăcare cu sine şi cu lumea, o euforie inexplicabilă. E drept că, deseori, linia care desparte cele două stări opuse e aproape inexistentă: personajul trece, cu uşurinţă, de la o stare la cealaltă, mai mult, s-ar zice că preambulul crizelor lui e de fiecare dată legat de simţirea *locului* ca familiar, intim, plăcut, chiar dacă, apoi, această simţire se bifurcă: apucând-o fie spre

pierderea bruscă a conştiinţei de sine, ca o cădere într-o letargie toropitoare şi 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 seminţe de floarea soarelui. în preajma lui, mirosul copilului suferă de ambiguitate: "Mirosul gelatinos al descompunerii cojilor era separat şi foarte distinct, deşi concomitent, de parfumul lor plăcut, cald şi domestic de alune prăjite." Chiar dacă aici se observă că, în însăşi inima bizarelor aventuri existenţiale, există un element de schizoidie, dar şi o indescifrabilă identitate în separaţie, la fel cu aceea a locurilor înseşi. Mirosul ambiguu anunţă starea de leşin: alergând buimac, la vale, pe covorul de coji, copilul nimereşte într-o scobitură a malului: "în fundul scobiturii se formase o mică grotă, o cavernă umbrită şi răcoroasă, ca o odăiţă săpată în stâncă. Intram acolo şi cădeam pe pământ, transpirat, sfârşit de oboseală, şi 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 şi grota: "Eram departe de lume, departe de străzile calde şi exasperante, într-o celulă răcoroasă şi secretă, în fundul pământului". Şi totuşi! Urmarea diferă radical: "Cine ar fi putut bănui unde mă aflu? Era locul cel mai insolit din oraş şi simţeam o bucurie calmă gândindu-mă că mă aflu acolo. în jurul meu zăceau fotoliile strâmbe, grinzile prăfuite şi obiectele părăsite: era însuşi locul comun al tuturor visurilor mele. Rămăsei astfel liniştit, într-o beatitudine desăvârşită, câteva ceasuri." Ca să înţelegem această ambiguitate fundamentală, trebuie să ne reîntoarcem - nu desigur cu mâinile goale - la crizele personajului narator, a cărui fiinţă-burete încearcă să absoarbă prin porozităţile ei imense lumea materială. Crizele ne apar acum într-o lumină mai puternică, întâiul lucru care ne izbeşte este că raportul eului cu lucrurile este un fel de contopire dureroasă. Cel mai atroce capitol al romanului

înfăţişează 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, şi pe care îl realizează sub forma suferinţei. "în ce fel de lume trăiam?" se întreabă la un moment dat povestitorul după ce a privit, într-o dimineaţă translucidă, descărcarea la măcelării a vitelor tăiate. Rareori, chiar şi în aceste atât de fragede *întâmplări,* contactul, aş zice, fizic, cu sângele, cu aerul, cu viaţa, cu materiile ei, dure sau inefabile, a fost mai direct şi mai palpabil, şi totodată mai rafinat: "Când ajunsei în piaţă, oamenii descărcau carne pentru barăcile măcelarilor. Duceau în braţe jumătăţi de vite roşii şi vinete, umede de sânge, înalte şi superbe ca nişte prinţese moarte. în aer mirosea cald a carne şi a urină; măcelarii atârnau fiecare vită cu capul în jos, cu privirile globuloase şi negre îndreptate spre podea. Ele se înşirau acum pe pereţii albi de porţelan ca nişte sculpturi roşii tăiate în cea mai variată şi fragedă materie, cu reflexul apos şi irizat al mătăsurilor şi limpezimea turbure a gelatinei, în marginea burţii deschise spânzura dantela muşchilor şi şiragurile grele ale mărgelelor de grăsime. Măcelarii băgau mâinile lor roşii înăuntru şi scoteau măruntaie de preţ pe cari le aşezau pe masă: obiecte de carne şi de sânge, rotunde, late, elastice şi calde. Carnea proaspătă strălucea catifelată ca petalele unor trandafiri roşii mons-truoşi, hipertrofiaţi. Zorile se făcură albastre ca oţelul; dimineaţa rece cânta cu un sunet profund de orgă". De ce simte naratorul impulsul de a *se întreba* cu privire 1 lumea în care trăieşte? "Totul deveni îndepărtat şi dezolant. Era dimineaţă; oamenii descărcau carne; vântul mă pătrundea sub haine; dârdâiam de frig şi nesomn; *în ce fel de lume trăiam?*Violenţa proaspătă, ca un curent de aer tare şi rece, a percepţiei trebuie, s-ar zice, verificată. Lumea există, este aici, cade sub simţuri, la fel ca această carne jupuită şi sângerândă. Ea face un zid în jurul fiinţei noastre, o împrejmuieşte. "în jurul meu materia dură şi imobilă mă înconjura din toate părţile - aici în formă de bile şi de sculpturi -în stradă, în formă de copaci, de case şi de pietre; imensă şi zadarnică, închizându-mă în ea din cap şi 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 şi de cari eram sortit să nu pot scăpa. Mi se întâmpla totuşi câte-

odată să găsesc câte un loc. izolat unde să las în voie capul să se odihnească. Acolo pentru o clipa toate vertigiile tăceau..."
Aici este un aspect capital. Suferinţa voluptoasă pe care o sugerează fiecare rând al *întâmplărilor* provine din dubla comportare a fiinţei povestitorului în lume. Pe de o parte, ea tinde să se contopească deplin cu lucrurile din jur, să suprime distanţele, graniţele, regnurile; pe de alta, se loveşte 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, leşinul asemănător cu moartea: locurile rele sunt locurile unde agresiunea materiei devine insuportabilă. Alteori precumpăneşte 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 şi locuri benefice: există un singur fel de locuri care, uneori, prin cine ştie ce potrivire a aştrilor oferă protecție ființei personajului, iar, alteori, o amenință şi o persecută.
Aceste locuri au, toate, doua însuşiri destul de constante. întâia este concavitatea de vizuină: sunt spații interioare, închise, scobituri, grote, poduri, pivnițe. A doua este înfățişarea de debara îmbâcsită de obiecte, sufocată de praf şi de vechituri inutilizabile. *Vizuina* 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 însuşi.* în găurile materiei, povestitorul pare a căuta să se ascundă de sine: ca şi 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 sorții, grație căreia realitatea imediată se înfră-gezea şi se ilumina, cât şi ca, atunci când criza dura mai mult, terenul prielnic pentru o teribilă anexietate. 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-şi pierde identitatea". îndrăznesc să afirm că minuțioasa demonstrație pe care o face acestei idei criticul este bazată pe o greşită înțelegere a
572
problemei lui M. Blecher: ca şi cum ar încerca să introducă în mâna dreaptă mănuşa de la mâna stângă. în antepenultimul capitol al romanului, M. Blecher ne vine în întâmpinare. Naratorul zăreşte într-o zi, în vitrina unei librării, un mic clovn de jucărie, printre mingi, cărți şi călimări, care bate cu voioşie 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 şi atât de frumos în colțul acela de vitrină!" exclamă el înduioşat. Un loc ca şi celelalte, o vizuină şi totodată un depozit. însă povestitorul nu se opreşte la atât şi adăugă: "Intr-a-devăr, un loc ideal în lumea asta unde să stai liniştit şi să bați din talgere, îmbrăcat în frumoase haine colorate... Ce bine ar fi fost să înlocuiesc eu paiața cea mică şi veselă!" Şi are, după câteva tatonări în memorie, revelația brutală a imposibilității schimbului de identitate: "Există aşadar 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 şi amplu, plin de viață şi de puritate. Eu eram menit să rămân "veşnic în marginea lui, îmbâcsit de întuneric şi de slăbiciuni de leşin." Bântuit de obsesia aceasta, naratorul încearcă să se creadă un copac, apoi are halucinanta viziune a metamorfozei unei eşarfe roşii într-un buchet de dalii, sfârşind prin a înțelege că nimeni în lume nu-şi schimbă după voie condiția. Faptul de a rămâne tu însuți îi apare ca un prizonierat între granițe infranşisabile. Identitatea poate fi suspendată, o clipă, dar nu pierdută. Adevărata anexietate a personajului lui Blecher ni se dezvăluie abia acum: şi ea nu constă în teama de a-şi pierde identitatea, ci în neputința de a o face. A nu fi decât tu însuți: iată suferința existențială a eroului. N. Balotă citează pe Rimbaud, care spusese, se ştie, că "Je est un Autre", pe Nerval, şi pe toți cei care, de la romantici la moderni, au suferit de inconsistența identității. Se înşeală afiliindu-li-l pe M. Blecher, la care, spre deose- bire de toți, nu alteritatea e dureroasă, ci ipseitatea. Ceea ce Rimbaud execrează, Blecher doreşte 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 sângeîeTltrva țâşni în valuri. Toate lucrurile, toți oamenii erau închişi în trista şi
573
mica lor obligație de a fi exacți, nimic alta decât exacți. în zadar aş fi putut să cred că într-un oraş erau dalii când acolo se afla o eşarfă. Lumea n-avea puterea de a se schimba câtuşi de puțin, era atât de meschin închisă în exactitatea ei încât nu-şi putea permite să ia eşarfe drept flori. Pentru întâia oară îmi simțeam capul strâns puternic în scheletul craniului. îngrozitor şi dureros prizonierat..." Se poate un mai clar lamento pe tema fatalei ipseități? Ființele, obiectele, lumea întreagă se află închise ca într-o

carapace în propria identitate, la fel ca Emanuel şi ceilalți bolnavi de la Berck. în corsetul lor de gips. Carapacea e tot o concavitate, o vizuină, un loc blestemat. Identitatea ca loc rău: aceasta e marea temă a existențialismului la Blecher. Capitolul fmal dezvoltă motivele aceluiaşi lamento, ce ne este cunoscut acum. încercând să audă, din amintiri şi închipuiri, sunetul unic, nemaipomenit, "care să fie acel al înțelesului vieții mele", povestitorul se convinge o dată mai mult că "fiecare amintire este totuşi unică, în înțelesul cel mai sărac al cuvântului" şi că s-a petrecut "într-un singur mod, într-o singură exactitate, fără putința de modificare". *Viața lui a fost aşa şi nu altfel:* "în fraza aceasta zace imensa nostalgie a lumii acesteia închisă în luminile şi 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 şi limitat, într-o lume unică..." Un vis se repetă adesea: povestitorul îşi visează somnul. Se vede pe sine, în vis, dormind şi visând. Şi simte că somnul din vis îl trage în adânc şi se sperie că nu va mai reuşi să se trezească. Țipă şi se trezeşte în odaia lui, care e identică aceleia din vis, el însuşi fiind aşa 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 şi dureri prezente atârnă greu în mine şi eu vreau să le rezist, să nu cad în somnul lor, de unde nu mă voi întoarce poate niciodată... Mă zbat acum în realitate, țip, implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viață, în viața mea adevărată... Mă zbat, țip, 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 aşa, întotdeauna, întotdeauna." Realitatea unică şi limitată a ființei noastre unice şi limitate seamănă cu un coşmar nocturn din care însă nimeni nu ne trezeşte:, "bizara

aventură de a fi om" nu este decât această zbatere inutilă în ghearele unei condiții din care nu există ieşire, cu excepția unor rare şi pasagere momente de beatitudine, când identitatea noastră este suspendată şi ne îngăduie, ca într-un vis frumos de această dată, să participăm la existența esențială, profundă şi infinită, a Marelui Tot; când, cu alte cuvinte, *Je est un Autre.*

SUB PECETEA ARTEI

"Pantazi plăti, împărțind bacşişuri grase băieților şi lăutarilor. Plecarăm. Dar la ieşire, trăsura închisă care îl aştepta pe Paşadia în ulicioara îngustă din fața birtului nu putu să mişte înainte din pricina unui ghem de oameni ce, în râsete şi țipete, se rostogoli până la noi. în mijlocul învălmăşelii, urlând ca o fiară, o femeie se lupta cu trei var-dişti țepeni ce abia puteau s-o dovedească. Pomenindu-ne cu ea aproape în brațe, tuspatru deterăm un pas înapoi.

Bătrână şi veştejită, cu capul dezbrobodit şi numai zdrențe toată, cu un picior desculț, ea părea, în turba-i cumplită, o făptură a iadului. Beată moartă, vărsase pe ea şi o trecuse neputința, ceea ce umplea de bucurie nebună droaia de derbedei şi de femei pierdute ce-i făceau alai strigând: «Pena! Pena Corcoduşa!»

Bagai de seamă că Pantazi tresări deodată.şi păli. Dar, la vederea noastră, Corcoduşa fu cuprinsă de o furie oarbă. Ce ne fu dat să auzim ar fi făcut să se cutremure inima cea mai păgână. Pirgu însuşi rămase

cu gura căscată.

- Ascultă cu atenție şi memorizează, îi şopti Paşadia, ai ocazia să-ți

completezi educația de acasă.

... Cu mare caznă vardiştii izbutiseră să o ridice. Când se văzu pe picioare şi dete iar cu ochii de noi, se zbârli din nou, gata să reia de-a capul prietenoasa-i întâmpinare, fiind însă smucită se înecă şi glasul i se pierdu în bolboroseli.

- Crailor, ne mai strigă totuşi. Crai de Curtea-veche.

Vorbise prin ea oare altcineva, de altădată - cine ştie? Dar ca a-ceastă zicere uitată, demult, scoasă din întrebuințare, nimic pe lume nu

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, recunoscu Paşadia, o asociație de cuvinte din cele mai fericite; lasă pe jos «Curtenii calului de spijă», cu aceeaşi 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, aş fi crezut eu să te mai întâlnesc? De câte nu-mi aduci aminte?

- Cum, o cunoşti? întrebă mirat Pirgu.
- Da, e o istorie veche; o istorie de dragoste, şi nu de toate zilele. Era pe vremea războiului din şaptezeci şi şapte.
Nu cred să fi pierit încă via amintire ce ruşii 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 Bucureşti, muscalii aflaseră o Capua. Cucoanele nu mai aveau ochi decât pentru ofiţerii ruşi. Dar acela după care turbaseră toate era Leuchtenberg-Beauharnais, frumosul Serghie, nepotul împăratului. Zadarnic însă aşteptară să-i cadă batista. Căci întâmplarea îl aruncase, din întâia noapte, în braţele unei femei de rând şi din braţele acesteia nu s-a mai putut desprinde. Era o fată de mahala, nu prea tânără, puţin căruntă la tâmple; o ştiam de la balurile mascate şi de la grădinile de vară. Farmecul acestei fiinţe, de obicei posacă, mai mult ciudată decât frumoasă, îi sta în ochi, nişte ochi mari verzi, verzi-tulburi, lături de peşte cum le zice românul, genaţi şi sprâncenaţi, cu privirea cam rătăcită. Să fi fost alţii nurii ce ţesură mreaja în care fu prinsă inima ducelui? - se poate; e netăgăduit însă oă, împărtăşită de amândoi deopotrivă, o pătimaşă iubire se aprinse între floarea-de-maidan şi Făt-Frumosul în fiinţa căruia se răsfrângeau, întrunite, strălucirile a două cununi împărăteşti. Rămase lucru hotărât ca, după război, Pena să-şi urmeze domnul şi stăpânul în Rusia. Leuchtenberg s-a dus să moară ca un cruciat în Balcani. I-am însoţit trupul până la Prut. în seara de 19 octombrie, şaptezeci şi şapte, trenul mortuar, cu un vagon preschimbat în paraclis-arzător unde, între o risipă de făclii şi de candele, preoţi în odăjdii şi cavaleri-gărzi în platoşe poleite privegheau racla ascunsă sub flori, a trecut prin Bucureşti, oprindu-se numai câteva clipe pentru a primi onorurile. Din mulţime se ridică un ţipăt sfâşietor şi o femeie

căzu grămadă. Aţi înţeles cine era. Când s-a deşteptat, a trebuit s-o
lege.
Sunt de atunci treizeci şi trei de ani...
Pantazi îşi scutură ţigara. Trista istorie a Penei nu ne făcu nouă mai puţină plăcere decât lui nepreţuita ei ocară. Paşadia îşi luă rămas bun
şi se urcă în caretă.
- Iepure şi călătorie sprâncenată, îl strigă Pirgu.
Acum, Gorică se împleticea şi i se încurca limba. Ii trebui oarecare caznă ca să ne spuie că jucase ca un părinte: răposatul «Pocher» în
fiinţă n-ar fi jucat mai bine.
- Cu toate astea, am intrat mesa, se văicări el, am intrat şi nu pot afla mângâiere. Dar are să mi-o plătească, şi scump, caiafa asta bătrână, am să-l curăţ.
Se ţinu de capul nostru să mergem cu el.
- Haideţi, domnilor, ne îmbie, haideţi, nu vă duc eu la rău. II întrebarăm unde?
- La Arnoteni, ne răspunse, adevăraţii Arnoteni.
Nu pentru întâia oară stăruia Pirgu să ne ducă acolo. Ca să scăpăm de el, îi fagăduirăm să-l însoţim oricând altă dată, oriunde, numai în acea seară nu. La podul Mogoşoaiei ne despărţirăm, Pirgu luând-o spre poştă, noi spre Sărindar. Noaptea era umedă şi rece, ceaţa 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 hatârul lui ce nu eram în stare? Căci dacă de Paşadia aveam evlavie, de Pantazi aveam slăbiciune, una porneşte de la cap, cealaltă de la inimă, şi oricât s-ar ţine cineva, inima trece înaintea capului. Omul acesta ciudat îmi fusese drag şi înainte de a-l cunoaşte, într-însul mi se părea că găsisem un prieten de când lumea şi adesea, mai mult chiar, un alt eu însumi."
Cine n-ar recunoaşte 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 schiţează o opoziţie de natură stilistică şi care ar reflecta, în romanul matein, o lume împărţită în două (de o parte, aristocraţia de veche "stirpe", crepusculară, reprezentată da(Paşadia şi Pantazii de alta, parvenitismul vulgar în ascensiune, ilustrat prirxjore Pirgu): "Ce este nobil şi trufaş este bun; ce este plebeian şi laş este rău", scrie criticul, de-578 - '

şi i-am putea reaminti ce atracţie puternică uneşte pe decăzuţii aristocraţi şi pe infamul, viciosul, ordinarul plebeu, în universul moral al lui Mateiu Caragiale, unde graniţele dintre cele două clase sunt mai degrabă transgresate în direcţia înfrăţirii întru amoralism. "Dar acestui maniheism moral, distingând între bine şi rău, - adaugă T. Vianu - îi corespunde şi un maniheism al vocabularului, din

care scrisul lui Mateiu Caragiale îşi primeşte una din peceţile lui stilistice cele mai izbitoare... Deoparte, noţiunile împrumutate vieţii nobile şi curate a spiritului, de cealaltă, termenii josnici, ai urâţeniei fizice şi morale, ai vi-ţiului şi mişelniciei, culeşi din *argot-al* mahalalelor..." Ideea o regăsim, după aproape patru decenii, superficial modernizată, dacă pot spune aşa, în monografia lui Ovidiu Cotruş. Ni se vorbeşte, în *Opera lui Mateiu I. Caragiale,* de existenţa unor "registre stilistice" contrastante, unul "înalt hagiografic, de esenţă poetică", altul "bufon, trivial, argotic", între ele aflându-se, "mai rar întrebuinţat", şi un "stil neutral, al relatărilor faptice".
în pasajul citat, de la finele primului capitol, *întâmpinarea crailor,* acest amestec de expresivităţi se poate constata cu ochiul liber. Povestirea lui Pantazi despre Pena Corcoduşa, de exempjuse deosebeşte stilistic, în. mod radical, de scena în care beată şi murdară iubita de odinioară a frumosului Serghie aţinea calea celor patru cheflii.', Poves-tirea apare în textul fragmentului ca o enclavă: la ieşirea din birtul de pe Covaci, cei patru protagonişti întâlnesc alaiul grotesc care are în centru pe Corcoduşa; apoi Pantazi evocă soarta tristă a femeii; în sfârşit, comentariul vulgar al lui Pirgu ne readuce, aşa zicând, în stradă. Vom examina mai târziu rolul acestui din urmă personaj: deocamdată e destul să atrag atenţia că el pare destinat să coboare lucrurile din înălţimea unde, încurajaţi discret de Povestitor (îl vom numi aşa în lipsa numelui în text şi-l vom scrie cu majusculă), le poartă de fiecare dată în istorisirile lor înfierbântate, Paşadia şi Pantazi.
Să vedem mai îndeaproape caracteristicile celor două "registre stilistice" principale, controlându-le în text. Vom remarca, putem să anticipăm, unele ciudăţenii care ne vor conduce spre o concluzie oarecum neaşteptată.
RegiştruT'vulga' apare de obicei întrebuinţat în legătură cu evenimente dinplanuTpre7.ent al acţiunii, atât în vocabularul personajelor, cât şi în comentariile Povestitorului. E un limbaj împrumutat vorbirii

argotice, după cum a observat T. Vianu, dar deloc verde, crud: ceea ce ne izbeşte este, din contra, "stilizarea",, adică efortul de contrafacere. Apariţia femeii beţive, în mijlocul unui "ghem de oameni" rostogolin-du-se "în râsete şi ţipete" 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". înfăţişarea Penei Corcoduşa fiind mizerabilă, fraza naratorului are nu numai o frumoasă cadenţă clasică, dar uzează în final de o comparaţie clasică: "ea părea, în tur-ba-i cumplită, o făptură a iadului". E de notat, apoi, că autorul trece sub tăcere cuvintele pe care beţiva le adresează celor patru: "Ce ne fu dat să auzim ar fi făcut să se cutremure inima cea mai păgână". Procedeul e bine cunoscut prozatorilor vechi, şi numai necesitatea realismului şi naturalismului a dus, în secolul trecui, la reproducerea, în toată cruditatea ei, a vorbirii populare. "Pirgu însuşi rămase cu gura căscată": sugestia forţei pitoreşti a limbajului Penei Corcoduşa e foarte vie, chiar dacă nu ştim ce spune, căci Pirgu este, în materie, un expert. Când îi permite personajului sau să-şi desfăşoare cunoştinţele, Mateiu Caragiale nu caută nici atunci să imite argoul bucureştean de pe la 1910, aşa, cum Ion Creangă nu transcrie în *Amintiri din copilărie,* Iknba vorbită de ţăranii nemţeni la jumătatea veacului trecut. Şi umili ji altul creeaă o limbă autenticaadică valabilă, dar care nu este aceea vorbită. Fapt încă şi mai interesant: mijlocul prin care cei doi prozatori, atât de deosebiţi, stilizează exprimarea personajelor lor este unul şi acelaşi: JfjŢoyerbialitatea, densitatea aforistic. Să-l ascultăm pe Pirgu, adresându-seîuTPăfăaiă: "La adică de ce te-ai codi? stărui Pirgu, tot îţi sună coliva. Parcă nu ştie el lumea că de mult, numai în mi-ambal şi-n magiun îţi mai stă nădejdea? Te vezi pe drojdii, caută să mori încai fericit..." Vorbitorul îşi "atacă" interlocutorul prin intermediul unor expresii populare (a suna coliva, se vedea pe drojdie etc.) metaforice şi eufemistice. Vulgaritate a personajului, dar nu a limbii lui, care e, din contra, măiastră şi cultivată (o cultură a argoului). Pirgu se exprimă cu multă îngrijire, afectând ignoranţa sau stupiditatea (intră în regula jocului), dar el posedă o ştiinţă a vorbirii populare cu nimic mai prejos de ştiinţa aceleia nobile de care dă dovadă Pantazi. Ş. Cio-culescu a remarcat *(Caragialiana)* că, în pasajul fcu Motaigne din ultimul capitol ("oricum Montaigne e drăguţ, are părţile lui"), Pirgu foloseşte de fapt o expresie populară pe care eseistul francez a introdus-o

T

în franceza literară ("avoir ses parties", cu sensul de "a avea merite"). Igntețrț prerjmnenă exjsțft la Pirgu

o folosire ronşlierjă a lirnhajnliii
inculp Personajul nu e doar sub raport moral un mare parşiv, dar şi ca vorbitor al limbii străzii. întâlnind o dată pe Povestitor şi 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 şi o altă Academie, la a cărei bibliotecă Povestitorul mergea să citească? Co-l mentatorii aşa au crezut. Eu cred că Pirgu se preface a le confunda ca să-şi poată apoi rosti minunata filipică împotriva uscăciunii învăţăturii din cărţi. Pe lângă înfăţişarea proverbială, filipica aceasta arată şi o stăpânire perfectă a artei de a minimaliza: "Nu te mai laşi, nene, o dată de prostii? Până când? Ce-ţi faci capul ciulama cu atâta citanie, vrei să ajungi în doaga lui Paşadia? Ori crezi că dacă ai să ştii ca el cine l-a moşit pe Mahomet sau cum îl cheamă pe ăl care a scos întâi crucea la Bobotează e mare scofală? Nimic; cu astea te usuci. Adevărata ştiinţă e alta: ştiinţa vieţii de care habar n-ai; aia nu se învaţă din cărţi.'VCel care vorbeşte aici nu e un ignorant stupid, ci un om care foloseşte conştient ~~n~~ nnnmită ~~tfhnir~~n a persiiasiurmîn vederea atingerii unuîscop precis. Pirgu încearcă, se ştie, să-i ducă pe învăţărTîuTprieferinirâde-văraţii Arnoteni.»E *Purtătorul de cuvân(în* sensul cel propriu) al "vieţii care se vieţuieşte", libere şi imorale, aşa 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 discuţia cu Povestitorul despre academii, el găseşte mijlocul să o facă încă o dată. După ce ironizează ideea acestuia de a scrie "un roman de moravuri bucu-reştene" ("Ba nu zău, dumneata şi moravuri bucureştene! Chinezeşti poate, pentru că în chestia asta eşti chinez; cum ai să cunoşti moravurile, când nu cunoşti pe nimeni; mergi undeva, vezi pe cineva?"), se grăbeşte cu soluţia: "Ei, dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba, ai vedea câte subiecte ai găsi, ce tipuri! Ştiu eu un loc." Mai trebuie spus care? Şi, după ce Craii se lasă convinşi să viziteze casa lui Maiorică, Pirgu are momentul lui de triumf şi face Povestitorului o temenea ironică servindu-i totodată un întreg program educativ, şi în care măiestria vorbitorului de argou atinge o culme neegalată a pro-verbialităţii: "La mai mare, solzoşia ta, se închină cu temenele, al nostru eşti. Umbli să-ţi laşi laptii cu folos Bre, cum te mai înligeai în un-
581
diţă la Masinca, o luaşi pe coarda razachie, cu sacâz dulce, uşor. Ce pramatie; faci pe cocoşu, cotoi mare dumneata. Ei, dar ai de învăţat încă multe, eşti junic; ca să le fii pe plac maimuţelor trebuie să fii porc, şi cu şoriciul gros. Şi mai ales nu târnosi mangalul că te usuci; de ţi-a mirosit cumva a pagubă, împinge măgarul mai departe; ştii vorba: malac să fie, că broaşte... Dacă vezi însă că ridică coada nu te pierde, ia-o înainte oblu, berbeceşte, ca până la iarnă să te văz crap îmblănit." —
Registrul "nobil" îl identificăm în povestirea luLPantazi 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 şi îndrăgostită. Cel dintâi care se miră este Pirgu ("Cum, o cunoşti?"). El, care cunoaşte pe toţii viii, trebuie să conceadă lui Pantazi şi lui Paşadia erudiţia în materie de morţi- Opoziţia care prinde să se înfiripe între personaje, cu sau fără sprijinul opoziţiei stilistice, nu e doar aceea între nişte aristocraţi trufaşi şi parveniţi plini de vigoare, dar şi una între viişimorţi, prezent şi trecut, realitate şi imaginaţie. "Da, e o istorie veche, o istorie de dragoste, şi nu una de toate zilele", afirmă Pantazi din capul locului. E mai întâi o *istorie,* o întâmplare întâmplată; şi întâmplată de mult, aşadar veche; în fine, nu e una de toate zilele, ci una neobişnuită care nu se poate lega decât de viaţa unor eroi la rândul lor ieşiţi din comun. Nu se putea o mai tranşantă despărţire a apelor, între domeniul *povestirii* u Pantazi şi domeniul *vgrbiriiu* Pirgu. Primul stă făţiş sub semnul mitojojrijcului. Trecerea armatelor ruseşti prin Bucureştiul de la 1877 aflTacoperircu o "ploaie de ruble" pe "lacomele Danae" autohtone iar ruşii ar fi aflat aici o Capua. Comparaţiile clasice sunt agroapjşjjşteji̧ative. şj jacă stilul acesta are pro-verbialitatea lui (densitatea de expresii tipice), el nu mai este ironic, ci serios. Pirgu punea distanţă faţă de expresiile lui, le utiliza ca pe un cuţit cu două tăişuri. Orice ambiguitate de acest fel lipseşte în exprimarea lui Pantazi, prea grav spre a putea fi bănuit de duplicitate lingvistică. El, spre deosebire de Pirgu, care mânuia limba ca pe un instrument, este impregnat de limba lui ca de o simţire în care s-ar scufunda cu ochii închişi. Să recitim portretul Florii-de-maidan şi împrejurarea căderii Făt-Frumosului Serghie în mrejele ei şi vom vedea ca nu în primul rând originea vocabularului întrebuinţat (limba veche şi-nţe-leaptă, 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.stgşin scufundare în trecutul limbii.

"Arhaismele joacă la el rolul pe care-l joacă la Pirgu cuvintele popu-Tare: sunt "argoul" lui Pantazi. Ca şi acela al lui Pirgu, este un argou paradoxal, căci, întrebuinţat doar de puţini, ca să nu spun că exclusiv de vorbitorul respectiv, el devine de fapt un jargon. Al lui Pantazi are o parte din însuşirile necesare. E îmbibat de spirit literar şi mitologic; implică o frazare complexă, cărturărească; e preţios şi poetic. Când vorbeşte, Pitguminimalizează spontan: metoda lui este a scăderii din zestrea subiectului evocat şi a îngroşării puţinului rămas. JPanţazi, din contra, arelejidinţadea spori această zestre. Unul caricaturizează, celălalt trMŞfig3jrează,ÂvenTdouă moduri de expresie: zeflemisitor la Pirgu, idealizant la Pantazi (ca să rămânem la opoziţia sugerată de fragmentul pe care-l analizăm). în sfârşit, modelul limbii lui Pirgu rămâne unul vorbit, în vreme ce Pantazi (dar şi Paşadia) recurge la un .model priBuexcelenţă scriptic. Pirgu de altfel are numai replici scurte; e un colocvial căruia îi place şi să asculte; vorbirea lui e subordonata acţiunii, e practică şi persuasiva. PanTăzi şi Paşadia mai des povestesc; în povestirile lor paruneori a uitajdeauditor, lăsându-se furaţi de plă-I cerea fabulaţiei; urmăresc cel multşădelgcteze, scopul practic lipsind. Pirgu având ceea ce se cheamă replica promptă, Pantazi (şi mai puţin Paşadia) are din contra *l'esprit mal tourne.;*Casă se poată desfăşura, Pjrjmjrehiiip, să simtă prezenţa celorlalţi şi a rppHivihii- PantazFtrebuie să se poată abstrage din lume în singurătate, din prezent în trecut, din realitate în imaginaţie, din "convorbirea" cotidiană în "povestirea" mitologică.

Am regăsit opoziţii bănuite mai înainte. Cea mai importanţă nu mi se rkre însă aceea, existenţă şi la T. Vianu şi la Ovidiu Cotruş, privitoare la nivelul material al lexicului "nobil" sau "vulgar", planuri de altfel în permanenţă amestecate de Mateiu Caragiale, ci opoziţia dintre două atitudini faţă de vorbire - una zeflemisitoare, alta serioasă - şi, implicit, dintre domeniile pe care fiecare din acestea le creează: seriozitatea (transfiguratoare, idealizantă, poetizanţă) dă naştere domeniului *tîovestîrij* (trecut, spirit cărturăresc şi eroic, patetism, imaginaţie, iluzie, vrajă); ('zeflemeaua) (caricaturizanţă, realistă, pragmatică) dă naştere domeniului *(vorbirii)* (prezent, spirit comun, viaţă, comic, luciditate). Pantazi şi Paşadia evocă uimitoarele lor castele din

Spania, pe care Pirgu se străduieşte să le dărâme:"Ia mai lăsaţi, nene, ciubucele astea, ne întrerupea sastisit Pirgu, să mai vorbim şi de muieri". Castelul lui este unul foarte real: casa-tripou a adevăraţilor Arnoteni. Dar, ceea ce este esenţial, atât povestirea, cât şi vorbirea poartă pecetea unui stil, a unei arte de expresie, neurmărind să reproducă vreo realitate lingvistică. Descoperim, astfel, în însăşi limba prozei lui Mateiu Caragiale, o caracteristică fundamentală a întregii opere şi anume tendinţa spre contrafacere artistică, spre artificialitate. • spre estgţism. Nu doar Pantazi, dar şi Pirgu esjţejirijLrtistalexpnmarii. Oricare ar fi registrul pe care s-ar mişca limba prozei scriitorului, tendinţa semnalată e prezentă cu egală vigoare.

Din necesităţi de demonstraţie, am prezentat tot timpul până acum. pe Pirgu într-un contrast deplin cu Pantazi (şi, uneori, şi cu Paşadia); iar despre Povestitor, care e al patrulea personaj, am pomenit numai în treacăt. în fond, ideea lui T. Vianu era chiar aceea ca opoziţia stilistică între!!nobil" şi "vulgar" are la bază una- socială şi morală, linia despărţitoare, în amândouă, lăsând de o parte pe Pirgu iar de cealaltă pe Pantazi şi pe Paşadia, eventual şi 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 (deşi nu inutilă) cerneală critică: cine sunt "craii", câţi la număr şi la ce se referă "titlul" acesta acordat, într-un moment de furie, de către Pena Corcoduşa?

G. Călinescu, după o lectură nu prea atentă a romanului, crede *(Istoria literaturii române)* că ar fi trei crai, Paşadia, Pantazi şi Pirgu, şi 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 mulţi mahalagii au furat tuiurile şi stindardele şi chiar o cucă domnească, preumblându-se apoi ţanţoşi pe străzi, băgând frica în oameni, jefuind cârciumile şi dedându-se la orgii. Ş. Cioculescu (ale cărui informaţii documentare le corectează pe cele ale lui G. Călinescu: anecdota aparţine lui Coşbuc, nu lui Caragiale, domnitor e Mi-hai Şuţu, nu Gr. Ghica etc.) citează din Dionisie Fotino o altă versiune a anecdotei, din care reţinem 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 şi "craii" ceilalţi. O expli-

I

caţie 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 Cotruş, reamintind că, spunând "crai", trebuie să avem în vedere originea an nwªr nnhlptpfl fini Măcar o dată, în ce-l priveşte, Ale-
xandru George (în monografia *Mateiu I. Caragiale)* este de acord cu Ovidiu Cotruş (altfel, necontenit pe poziţii divergente), şi anume în repudierea tezei singulare a lui G. Călinescu; dar el merge mai departe şi măreşte distanţa care separă pe "crai" de Pirgu la un veritabil abis. Pantazi şi Paşadia ar *f* "personaje tutelare ale universului *Crailor de Curtea-veche",* învreme ce bietul Pirgu ar fi "un personaj secundar, subordonat prin situaţie celorlalţi, cu o existenţă de nivel inferior, iar ca poziţie în economia romanului de pur contrast."

Am văzut cum, călăuzită de alaiul ei vesel, Pena Corcoduşa e cuprinsă de o "furie oarbă" la vederea celor patru bărbaţi bine dispuşi de vin şi de mâncare (vreo tresărire a amintirii lui Serghie?). După ce-l laşă cu gura căscată până şi pe Pirgu, gelos, desigur, de nemaiauzitele-i măscări, le azvârle în faţă extraordinarul apelativ: "Crailor! ne strigă totuşi. Crai de Curtea-veche." Expresia se adresează, fără echivoc, tuturor*cmjjms2ILSJ-* Povestitorul spune, în tot pasajul, "noi", ţară altă distincţieJ'Pomenindu-ne cu ea aproape în braţe, fuşŢ deterăm un pas înapoi: e limpede că Pena Corcoduşa nu face nici o deosebire şi nici n-ar fi putut face. Botezul ei îi are în vedere deopotrivă pe toţi. A doua parte a apelativului putea veni în mintea femeii în legătură aşa-zicând cu locul întâlnirii sau chiar cu domiciliul ei, despre care ştim că se aflau "pe lângă Curtea-veche." Dacă am lua lucrurile în litera lor, explicaţia ceatnai simplă ar fi că Pena ("orcoduşa foloseşte o eche vorbă populară văzând în cei patru nişte boieri din speţa acelora care în secolul trecut erau numiţi "craidoni de Curte Veche" sau "Don Juani de Bucureşti". întâiul nume apare în *Vlăsia* lui Gr. H. Grandea, cu intenţie 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 Paşadia, căruia for-

i Pe cea mai complicată cititorul o poate găsi în *Al patrulea hagialâc* de Vasile Lovinescu.

mula întrebuinţată de Pena Corcoduşa îi evocă o alta, "curtenii calului de spijă", descifrată de curând de Ş. Cioculescu ca fiind traducerea aproximativă pentru "Ies courtisans du cheval de bronze" cum erau porecliţi 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 explicaţie. Nu sunt, la urma urmelor, în ochii Penei Corcoduşa, tei patru, nişte petrecăreţi, nişte cheflii, donjuani craidoni şi chiar ciocoinoi (ca la Grandea)?

Cine sunt cei patru? Să facem cunoştinţă cu ei, folosindu-ne de ce
' ne povestesc ei înşişi şi, 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 mulţi ştiut aproape pe dinafară şi stăruinţa
nu-şi are rostul.

Panţazie numele de împrumut al ultimului vlăstar al unei vechi familii, la originea căreia s-ar fi aflat nişte pjraJiLsjilieni sau normanzi, ai căror urmaşi s-au stabilit prin secolul XVII în Italia şi în Ţările Româneşti (dar unde ar fi fost sosit din Fanar). Nobleţea le-a fost acordată în 1812. După spusele eroului însuşi, Pantazi e un ins melancolic, blând, visător, îndrăgostit de frumos, care a avut o iubire nenorocită în prima tinereţe şi din mreaja căreai nu s-a desprins niciodată. A colindat mările şi oceanele, moştenind firea străbunilor. Se află în Bucureşti doar pentru răstimpul necesar lichidării unui rest de avere. Va pleca, la sfârşitul romanului, în lumea largă, de unde a venit, el, ca şi înaintaşii lui. Singurul viciu al lui Pantazi e băutura (totuşi nu e niciodată beat), nimeni neînţelegând ce-l atrage de fapt în petrecerile celorlalţi, în afară poate de prietenia cu Povestitorul şi de stima pentru Paşadia.

Paşadia descinde dintr-un aventurier, zice-se italian, bănuit de crimă şi care s-a ascuns în Valahia de hăituitorii lui. Pirea aventurierului - o moşteneşte în parte eroul nostru, care are stofă de luptător, s-a

lovit de mari obstacole iar strălucita carieră mai mult şi-a smuls-o decât i s-a dat ca recompensă normală pentru însuşirile lui remarcabile. E inteligent şi instruit. Cu capul lui croit parcă în "alt veac", falnic ca un luceafăr, Paşadia este "o fire pătimaşă, întortocheată, tenebroasă, care cu toată stăpânirea se trăda adesea în scăpărări de cinism". Nu seamănă cu seninul Pantazi, n-are blândeţe, e trufaş şi răzbunător. în vreme ce Pantazi caută lumea din frica de singurătate, Paşadia iubeşte izolarea
586
şi iese din ea doar spre a urma pe Pirgu în dezmăţuri. Se crede că suferă de o boală incurabilă, ale cărei crize îl asaltează periodic, obli-gându-l să plece "la munte".
Pirgu e de obârşie mai joasă, e un ciocoi nou (ceilalţi doi, cu toate fumurile lor, sunt în fond ciocoi vechi), risipind la cărţi o moştenire, dar continuând a se descurca de minune, căci el este intermediarul ideal, samsar, pezevenghi şi pontagiu, cunoscând "lume de tot soiul şi de toată teapa, lume multă, toată lumea", fiind pretutindeni "primit cu braţele deschise, deşi nu totdeauna pe uşa din faţă", bun de glume, "soitar", vicios, abject, un fel de duh rău al celorlalţi şi, în orice caz, călăuza lor în mediile cele mai corupte pe care le ştie ca pe propriile buzunare. Dacă la sfârşit, Pantazi pleacă în lume iar Paşadia moare, Pirgu dă abia atunci marea lovitură, ajungând după război "prefect, deputat, senator, ministru plenipotenţiar" etc.
Povestitorului, al patrulea personaj, nu i s-a dat de obicei atenţie decât întrucât s-au căutat în el similitudini de portret şi de biografie cu Mateiu însuşi. Rezistând acestei naive ispite, ce putem spune despre Povestitor ca personaj? Este cel mai tânăr dintre toţi, dar la fel de iubitor de lene, băutură, jos de cărţi şi celelalte. "De o lună, pe tăcute şi

Identificarea Povestitorului (sau a Naratorului) cu Autorul s-a bazat atât pe unele "coincidenţe" voite de Mateiu Caragiale, cât şi pe decriptarea unor aluzii şi subtexte. Spre a nu încărca textul nostru cu ele, e mai potrivit să reamintim câteva aici. Neplăcerea Povestitorului de a primi scrisori "de acasă", evocată în începutul romanului, precum şi comentariile lui mentale pe marginea uneia abia sosite, au fost puse în legătură cu pasaje din corespondenţa 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. Şi totuşi, Pirgu exprimă la un moment dat speranţe legate de venirea conservatorilor la putere, speranţe ce.fuseseră chiar ale tânărului Mateiu. Să ne determine aceasta să vedem la Pirgu şi laturi ale caracterului fiului, nu numai al tatălui? Dandysmul autorului scrisorilor a fost şi el considerat ca reflectându-se în dandysmul personajelor: al lui Aubrey de Vere, dar şi 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 ficţiune şi nu despre simple proiecţii, în pagini de memorii, ale fiinţei autorului. Caracterul memorialistic al *Crailor mi* se pare o iluzie şi o eroare, deşi îl susţin critici serioşi ca Ovidiu Cotruş sau Alexandru George.
587

T.

nerăsuflate, cu nădejde şi temei, 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 nedespărţit de ceilalţi, dar nvgan-tazjvedeun alt "eu însumi" şi de el are "slăbiciune". De Paşadia a-vând "evlavie", pe Pirgu îl detestă. îi cunoaşte destul de bine ca să le facă acestora doi celebrele portrete contrastante care au determinat o întreagă exegeză a romanului: "Paşadia era un luceafăr" şi "Gore Pirgu era o lichea fără seamăn şi fără pereche". îşi face, frecventându-i, o dublă ucenicie: a vieţii şi a scrisului. Doar prima ne interesează deocamdată. Paşadia îl mustră de slăbiciunea ce o are pentru oameni ca Pirgu şi-l sfătuieşte să caute aiurea subiecte pentru "studiile" şi "schiţele" lui literare. Din contra, Pirgu îl învaţă să vadă "moravurile" pe viu şi încă acolo unde sunt mai josnice. înconjurat, ca Marcel din Proust, de oameni atât de Hifprîţi Pnvpşţiţnn! reHpayŞ pp rând la toate suges-
tiile şi 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 adevăraţii Arno-teni, Pirgu nu mă amăgise"), care are o forţă a persuasiunii remarcabilă şi un program educativ (cinică educaţie!) mai bine pus la punct decât Paşadia ori Pantazi. în final, Povestitorul se desparte de toţi: de Paşadia, când moare, de Pantazi, când părăseşte ţara, de Pirgu, când ucenicia i s-a încheiat. Se întoarce **astfel o pagiflă diq viaţa Ini.**
Să ne aruncam încă o dată ochii pe fragmentul reprodus la începutul eseului. Odată consumat episodul Penei Corcoduşa, cei patru donjuani de Bucureşti se despart: pe Paşadia îl aşteaptă birja (trăsura închisă în care se ascundea de privirile lumii), ca să-l ducă acasă sau undeva "la munte"; Pirgu, stăruind zadarnic pe lângă ceilalţi doi să meargă la adevăraţii Arnoteni, se alege numai cu făgăduiala şi-şi caută de drum spre Poşta; Pantazi şi Povestitorul o apucă spre Sărindar, fără a se despărţi însă. Ce

vor face ei împreună, vom afla abia în capitolul al treilea, intitulat *Spovedanii,* şi unde se vă relua firul naraţiunii întrerupt de un al doilea capitol, *Cele trei hagialâcuri,* menit acesta a informa pe cititor despre împrejurările în care tinerii bărbaţi s-au cunoscut. "Slăbiciunea" pentru Pantazi pe care Povestitorul o mărturiseşte se explică atât prin firile lor gemene, eât şi printr-o apropiere existentă de la început între ei. ("Evlavia" arătată lui Paşadia fiind în schimb un indiciu de distanţă.) Pe Pantazi Povestitorul l-a întâlnit cel dintâi: în

588 '

Cişmigiu, unde-şi plimbau amândoi melancolia pe sub coroanele stufoase ale copacilor. Prietenia dintre ei e spontană şi iată-i aproape nedespărţiţi: "Legasem dar iarăşi prieteşug cu un necunoscut, prieteşug 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 sa treacă, deci, câtva timp până când cuplul acesta de prieteni, visători consumatori de poveşti, să fie smuls din tabietul atâtor după-amieze liniştite, prin intrarea în viaţa lui a celei mai stranii perechi din câte le fusese amândurora dat să vadă. înfăţişarea care urmează, mulţi ma-teini o ştiu pe dinafară: "Era una din acele împerecheri strânse, datorite de obicei viţiului, aşa strânse că de la un timp nu se mai pot închipui singuri cei ce le alcătuiesc. De bună seamă tot viţiul trebuia s-o fi înnădit şi pe aceasta, căci altceva ce ar fi putut apropia doi oameni atât de deosebiţi? Unul în vârstă, cănit şi ferchezuit la deznădejde, purta pe un trup înţepenit dar zvelt încă, un cap cum veacul nostru nu-şi mai dă cazna să plăsmuiască şi părea chiar întors din vremuri de altădată, acel chip aprig ale cărui trăsături semeţe purtau pecetea răzvrătirii şi a urii. Celălalt, mai tânăr mult, coclit însă şi puhav, care legăna pe nişte picioare subţiri arcuite în afară o burtică ascuţită, oglindea pe faţa-i rânjitoare şi botoasă, josnicia cea mai murdară". Capul din alt veac este, desigur, al lui Paşadia, iar botul rânjitor, al lui Pirgu. Nou sosiţii iau loc la masa unde, în colţul cel mai adăpostit, Pantazi şi Povestitorul se credeau feriţi de musafiri nedoriţi. Din acest moment -"cam o lună înainte de seara de la care purcede istoria de faţă", acea seară începută în birtul de pe Covaci şi sfârşită cu botezul crailor -datează strânsa tovărăşie a celor patru. "Ca să fim împreună, Pantazi şi cu mine nu urmarăm oare în viaţa lui de noapte pe Paşadia care, la rândul său, se lăsa călăuzit orbeşte de Pirgu?"

Quartetul crailor se alcătuieşte astfel din două perechi, mai vechi şi mai stabile. Pantazi şi Povestitorul vor rămâne împreună până la sfârşit, când cel dintâi pleacă din nou în lume, tot aşa cum Pirgu se va afla lângă Paşadia până la moartea acestuia. Iar dacă este o opoziţie între personajele romanului, linia despărţitoare trece printre aceste perechi. Chiar mai înainte ca Pantazi şi Paşadia să se "încăibăreze" pentru frumoasa Ilinca, jocurile erau într-un fel făcute: căci prea multe şi prea mari deosebiri existau între calma prietenie ce leagă pe Pantazi de Povestitor şi viţioasa dependenţă a lui Paşadia de Pirgu. Cei dintâi sunt,

589

în quartet, absenţii, privitorii, martorii; firi contemplative, blânde, se împrietenesc deoarece se aseamănă şi rămân împreună deoarece asta le face bine; cuplul lor e unul, dacă pot spune aşa, deplin pozitiv. Un cuplu negativ formează în schimb Paşadia cu Pirgu, uniţi prin ură, în-venmăţi unul contră celuilalt, în permanent conflict; se întovărăşesc fiindcă se deosebesc şi rămân împreună ca să-şi facă rău. Nici o evoluţie nu cunoaşte prietenia dintre întâii doi: din prima clipă până în ultimul ei ceas, este aceeaşi. Raportul dintre Paşadia şi Pirgu e dramatic, bazat pe ierarhie şi pe aspiraţia unuia de a urca prin scoborârea celuilalt; Pirgu e călăul, Paşadia e victima; substanţa unuia pare a fi suptă încet-încet de celălalt. în fiecare din aceste perechi, în sfârşit, unuldinparteneri are o existenţă dublă. Nu ştim numele adevărat al lui Pantazi) o parte din viaţa lui anterioară e învăluită în mistre, iar, la plecare, îi apare prietenului său care-l conduce ca un alt om ("seara însoţeam până la graniţă pe un gentleman ras şi cubarbeţi scurţi, în ţi- nută elegantă de călătorie - un străin"). Dacă Pjmţaziare o existenţă re siodublăpersonalitate. Ziua, cândTucreăzaTărna-

să, fără să bea sau să fumeze, ore în şir, casa lui pare "sălaşul desfătărilor grave ale duhului", el însuşi fiind un amfitrion agreabil şi afabil; noaptea, se transformă complet: "Se petrecea atunci într-însul ceva nefiresc: treptat fiinţa lui cădea într-o amorţeală aşa stranie, că acela pe care Pirgu îl ţâra, fără împotrivire, după dânsul, nu arăta a fi Paşadia el-însuşi, ci numai trupul său, în care singură privirea urma să trăiască, din ce în ce mai posomorâtă şi mai tulbure, destăinuind parcă o suferinţă lăuntrică sfâşietoare". în Paşadia sălăşluiesc un Dr. Jekill şi un Mr. Hyde.

Acţiunea (câtă e acţiune propriu-zisă) din acest roman are, ca uak-motor capabil a o împinge înainte, un anumit joc al relaţiilor înăuntrul quartetului de crai. *A tour de role,* fiecare din cei patru îi conduce

pe ceilalți trei în nişte ciudate călătorii pe trei sferturi imaginare şi numai pe sfert reale. Aceste "călătorii", în care unul din crai este călăuza celorlalți, autorul le numeşte hagialâcuri şi le descrie în capitolul secund al romanului. Trei dintre ele sunt prea bine cunoscute ca să mai trebuiască sa le reiau înamănunt. Cea dintâi călăuză (într-o cronologie impusă de text) este Pantazi înainte chiar de intrarea în scenă a lui Paşadia şi a lui Pirgu, împreună cu care craii călătoresc în depărtate locuri: "trâmba de vedenii" pe care Pantazi le-o desfăşoară în fața
590
ochilor este rodul unei bulimii de spații geografice. Ca un căpcăun, Pantazi s-a hrănit toată viatajgu țări şi mări. A doua călăuză, Pjaşadia, îi poartă în timp, m(Morira craii se trezesc de obicei în veacul al XVIII-lea, "scump nouăşfnostalgic întru toate", "veacul binecuvân-tatTvSacul din urma al bunului plac şi al bunului gust". în evocările lui Paşadia apar "trei odrasle de dinaşti cu nume slăvite, tustrei cavaleri-călugări din tagma Sfântului Ioan de la Ierusalim, zişi de Malta", ca un fel de imagine ideală a crailor de astăzi (dintre care Paşadia îl exclude, fireşte, pe Pirgu), trăind în vremuri ideale. Şi pentru Paşadia, şi pentru Pantazi; e vorba de a evocaunBaradis pierdut. Exotismul, la cel dintâi, "reacționarismul", la cel de al doilea, îşi au rădăcinile într-o întreagă literatură de la finele secolului XIX, deseori menționată de însuşi Mateiu Caragiale, şi cu care *Craii* are netăgăduite similitudini: proza lui Viliiers de I'Isle Adam, Barbey d'Aurevilly sau Huysmans. Ne vom referi, spre sfârşitul eseului, din nou la aceşti autori, de la care Mateiu Caragiale a putut denriflde un univers uman, dar şi o artă a prozei. A treia călăuză estPirguyel conduce pe ceilalți în nferB figurat în roman prin casa adevăraților Arnoteni, în dezmăț, în viţiu şi în imoralitate. Pirgu este Marele Sforar şi, în mâinile lui, craii seamănă cu nişte biete marionete, lipsite de voință proprie: "... Un târg întreg îl juca giurgiuna şi noi înşine nu am făcut tustrei oare parte din Vicleimul ale cărui păpuşi le arunca una într-alta, le smucea, le surchidea, fără să se sinchisească dacă i se întâmpla sa le ciobească sau să le sfarăme." Pirgu e călăuza în măruntaiele vieții: "Mai primejdioasă javră şi 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 vieţuieşte, nu în aceea care se visează. De câte ori totuşi nu ne-am crezut în plin vis". Singurul hagialâc care conduce în realitate are şi el latura lui de vis. A treia călătorie pare, pe de altă parte, că le parodiază pe primele două. Marele Sforar e şi un Mare Păpuşar, un dumnezeu împielițat un, doamne iartă-mă, Necuratul însuşi.
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 şi o pierdem necontenit din vedere. Aşa cum, în structura stilului matein din *Craii,* există două registre, deseori
591

T

amestecate, care reflectă două atitudini față de vorbire, i£t astfel, în planul faptelor şi al personajelor, există o ambiguitate de neînlăturat. Fiecare față îşi are reversul. Minunații Paşadia şi Panta se înraipră (mâna lui Pirgu!) pentru JJncaniiXiiiiştexasialerLdinaisacuri apuse, ci ca nişte huligani care şi-au băuţjrurjtjle, în triprml-ltiijyainrir.a Bătălie caricaturală ca aceea de pe muntele din Algazy şi Grummer: epopee răsturnată în farsă, hagiografie devenită deriziune. înhămați pe rând la căruța cu paiațe solemne care este acest quartet de donjuani, protagoniştii încearcă s-o tragă, fiecare, acolo unde-i este voia: Paşadia, în trecut, Pantazi, departe,- departe,,Pirgu, în ticăloşia vieții, Povestitorul... El încotro trage căruța? Există un pasaj care, reunindu-i pe toți şi pe toate, după bătaia dintre Pantazi şi Paşadia şi înaintea morții celui din urmă, ne poate oferi un răspuns:
"Se tăcea că la o eurte 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 paloşul la coapsă şi cu crucea pe piept şi afară de scarlatul tocurilor, înveşmântați, împanglicați şi împănoşați numai în aur şi verde, verde şi aur, aşteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia sfârşit. 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 şi una câte una stinseră cele şapte candele de la altar. Şi plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare apune, peste bolți din ce în ce mai uriaşe în gol. înaintea noastră, în port bălțat de

măscărici, scălămbăin-du-se şi schimonosindu-se, ţopăia de-a-ndăratelea, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Şi ne topeam în purpura asfinţitului..."
Să remarcăm mai întâi că visul Povestitorului, relatat în acest pasaj,, face aluzie atât la imaginea cavalerilor-călugări din istorisirea lui Paşadia, cât şi la aceea a vicleimului denăpuşi în care Pirgu e Marele Păpuşar. Este, pe de altă parte, un vis'thanati, indicând o ultimă călăţi ilor- în moarte. Surghiunul pământesc luându-le sfârşit, ha l N tţi ăscumpărarea prin
torie arrai în m g p
rul divin se pogoară asupra lor. Ne atrage atenţia răscumpărarea prin trufie. în creştinism (şi mai ales în catolicismul cavalerilor-călugări ai ordinului de Malta), cu adevărat răscumpărătoare fiind numai umilinţa, iar trufia fiind cel dintâi dintre păcate, aici avem o mostră a vanităţii aristocratice împinsă la limită. Redobândirea înaltelor locuri se
592
obţine prin perseverare trufaşă în idega nqbilităţii Pirgu nu poate avea această pretenţie şi de aceea el nu e numărat acum printre ceilalţi, motiv care a întărit pe majoritatea comentatorilor în părerea că autorul n-a văzut în el unjcrai. ci un simplu măscărici sau bufon, chiar şi în clipa din urmă. Dar este oare valabilă opoziţia dintre crai şi bufonul lor? Am stăruit pe observaţia că nu originea nobilă (şi cu atât mai puţin pretenţia ei) legitimează titlul dicnj?, "ci altceva, aceljlonjua-nisrnreferitor la viata boemă şiusuratică. pe care, "oameni fără căpătâi", personajeleja duc: şi dacă ei doar se deghizează în crai, la fel cu mahalagii lui Melamos din anecdota lui Fotino, nefiind cu alte cuvinte decât nişte 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 şi al celorlalţi trei. El, care i-a condus în viaţa care se vieţuieşte, pare să-i conducă acumjnmoarte.O
Dacă privim visul acesta din alt unghi, ne dăm seama că el ascunde şi o altă semnificaţie. Este, în definitiv, *smapovesţjrePgyesliţo*-rului în roman şi ea poate fLconsiderată, într-un fel, o emblemă a cărţii. Ce vedem în această emblemă? Vedem pe cele patru personaje ale romanului topindu-se în purpura asfinţitului, după oficierea ultimei vecernii. Stop-cadru final: cavalerii şi măscăriciul rămân aşa, în eternitate. Visul e evident transfigurator. Nu numai solemnii cavaleri, în mantalele lor de aur şi verde, dar schimonoselile şi năframa neagră fluturată de măscărici sunt înălţate în spaţiile purpurii ale eternităţii. Aceasta este cu adevărat călătoria în care-i conduce Povestitorul: de la început bănuită, realizată doar în visul finaltălăţoriaJnjjţăTîtimul i şi cel mai important dintre hagialâcuri. Visulpovestire. îi eternizează: este emblema în care cei patru crai se reîntâlnesc, definitiv, după ce viaţa i-a adunat şi i-a risipit. Nu un "roman de moravuri bucureştene", cum credea Pirgu, nici "schiţe" sau "studii" în vederea unei opere de observaţie, cum bănuia Paşadia, urma a face Povestitorul, ci acest poem al glorificării şi eternizării crailor; opera, de transfigujjţrgjssisiică, nu de 'descriere realistă; hagialâc în imaginaţie şi în vis, nu în spaţiul ori în timpul istoric; dincolo de bine şi de rău, în frumuseţea inalterabilă a artei. Triumf al estetismului, '.romanul matein stă sub pecetea
artei..
Formula literară a *Crailor* a făcut obiectul unor nesfârşite discuţii. "Mai degrabă naraţiune", spune G. Călinescu, în acord cu alţii să tăgă-
593
duiască că ar fi vorba de roman. Ovidiu Cotruş socoteşte la rându-i ca opera lui Mateiu Caragiale ar sta "sub semnul ficţiunii memorialistice, al confuziei intenţionate dintre eul artistic şi eul empiric al scriitorului" dând şi explicit dreptate autorului *Istoriei literaturii* ca nu am putea numi cartea roman. Din restul observaţiilor 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, deşi, mi se pare, pe un drum greşit. Criticul vede în *Craii,* alături de *Paradisul suspinelor* a lui Ion Vinea, "cea mai importanta tentativă de dezagregare a romanului de tip clasicjiaraţiy (de fapt, realist) ţrd¥îriîo"cuire a stilului narativ cu cel-evocătoPTea ar dovedi că egalitatea prea strictă "între roman şi forma epică" este riscantă, cartea lui Mateiu Caragiale fiind un "roman fundamental liric", de tip proustian ("noi ne-am îndrepta gândul spre arta evocatoare şi dislocata a lui Marcel Proust"), în care "legea" nu o face "principiul vieţii", ci tirania lucrurilor de mult dispărute şi retrăirea lor ca eres şi ca amăgire.
Aici sunt două opoziţii: una explicită (liric sau evocator se opun lui epic sau narativ) şi una implicită (între romanul clasic realist, care ar ţine de epic, de narativ, şi romanul liric al lui Mateiu Caragiale, care ar fi un experiment foarte modern). Prima opoziţie părându-mi-se corectă, rămâne de văzut şi în ce măsură se poate aplica romanul *Craii.* O vom analiza de îndată. A doua este pur şi simplu abuziva şi

a denunțat-o cu exemple proprii, M. Bahtin, ca o confuzie, frecventa m vechea stilistică, între "stilul epic" şi "stilul românesc": cel dintâi nu este decât unul din stilurile subordonate care alcătuiesc pluralitatea celui de al doilea *(Probleme de literatură şi estetică).*
Este *Craii,* cum se spune, o carte bazată pe stilul evocator, pana la a putea susține că seamănă cu "ficțiunea memorialistică"? Daca povestirea lui Pantazi ar fi unică în roman, am avea oarecare cuvânt sa credem că evocarea este procedeul predilect al autorului, dar aceasta povestire îşi primeşte sensul deplin doar prin raport cu a lui Paşadia, care e departe de a mai putea fi judecată astfel. "Evocarea" lui Paşadia ne poartă într-un secol în care eroul nu putea să trăiască şi este atât de evident mitomană, încât unica explicație este că autorul ei îşi compune o biografie fictivă, idealizată. Cum hagialâcul în timp, al lui Paşadia, n răspunde hagialâcul în spațiu, al lui Pantazi, ce motiv am avea sa 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 Paşadia, se lasă condus de imaginație, şi nu de amintire. (Şi ce fel de "memorialistică" este aceasta în care ceea ce-şi amintesc eroii nu este ceea ce au trăit, ci ceea ce au dorit să trăiască?) Numai aşa putem explica atât înțelesul adânc al primelor două călătorii, care e un bovarism paradoxal, adică împlinit, cât şi rolul lui Pirgu, omul care aduce deziluzia, coborându-şi din nouri pe pământ tovarăşii. Pirgu, el, nepovestind nimic, niciodată, stilul evocator ar mai putea fi descoperit la Povestitorul însuşi, când, de exemplu, îşi portretizează eroii şi le desfăşoară trecutul. Dar aceste biografii să fie ele cu adevărat rodul evocării? Fantezia n-are cum să fie mai mică aici decât în povestirile eroilor înşişi. Nu există prnpriii-vnrhiTiHJrj *Craii rc* evocare, njr.i mnfft-
siune: spovedaniile eroilor sau "evocările" Povestitorului țin deopotrivă (5eo romanescadeprindere deăpovestiJgp.vestindu-se. toți eroii (deci şi Povestitorul) sejnventează. Nu e nimicjrgtrospectiv" cuade-vărat, în spovedaniile lor, nici nimic afiâlitlcT sensul este pur proiectiv. Se proiectează, deci, în ficțiuni, nu se introspectează- îşi imaginează biografia, nu şi-o evocă. Pe şcurt,în fiecare erou se ascunde un povestitor, cu excepțâluîPÎrgu, al căruhroi constă tocmai *mconffoia-rea,* dacă pot spune" aşa, fanteziei celorlalți. El joacă, în economia acestui roman, pe lângă Pantazi şi ceilalți, rolul lui Sancho Pânza pe lângă Don Quijote. Romanul se compune aşadar din povestiri qui-joteşti completate (şi controlate), sub raport stilistic, de vorbirea san-chopanzescă a lui Pirgu. Evocarea ne-ar îndruma spre un trecut "real", căci ea este o specie a amintirii; povestirea se hrăneşte cu himerele acestui trecut şi este o specie a romanescului. Am mai avut şi vom mai avea ocazia să remarcăm, în romanele corintice, revenirea povestirii, care a fost ca şi 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 romancieri renasc povestitorii, tagmă odinioară glorioasă, din care făceau parte Rabelais, De Foe şi 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" şi pe care, mai ales, n-avem dreptul să le judecăm ca "greşite". 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 şi 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 şi 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,* şi altfel la G. Bălăiță decât la Ştefan Bănulescu. O dovadă e şi faptul că toată lumea a respins clasificarea călinesciană a lui Mateiu Caragiale "în grupa suprarealiştilor". (E drept că.argumentele lui G. Călinescu sunt, unele, specioase: "grijă de

autenticitate, cu înlăturarea oricărei invenţii" în *Craii?* Ar fi să recădem în capcana memorialismului.) Eterogen, romanul corintic are în comun, pentru producţii foarte variate, câteva trăsături care decurg unele din altele: absenţa 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 mişcă personajele în acţiune, alegorii ori mituri, sau pur şi simplu refuzând (ca Brecht în teatru) să-şi subjuge cititorul, să-l înşele cu imagini "similare", să-i aşeze în faţă un relief în *trompe l'oeil,* şi preferând a dezvălui de la început caracterul convenţional al ficţiunii ori "tezele" ei implicite. La Mateiu Caragiale, convenţia nerealistă nu apare în mod radical (ca la Urmuz), dar elementele onirice şi poematice, absenţa psihologicului, aruncarea (fie şi amăgitoare) a unei plase de simboluri peste minimele peripeţii ale e-roilor, în sfârşit, reapariţia povestirii în structura romanului clasează *Craii* în speţa corinticului. înainte de a indica rădăcinile esteticii lui Mateiu Caragiale în acea proză de la finele secolului XIX, la care m-am referit, şi care se ridica,

596

toată, împotriva realismului şi naturalismului, ar merita să situăm fugar 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 puţin fictive.

Cazul primarii descoperim în scrisori. Publicarea, acum câţiva ani, a corespondenţei dintre Mateiu şi N. A. Boicescu, colegul şi amicul său din adolescenţă, precum şi a unui întreg "dosar al existenţei" 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 poaftă numele lui Mateiu, fără să putem spune simplu că el este chiar Mateiu. Dacă s-a acceptat atât de târziu şi cu atâta dificultate că autorul apare în operele de ficţiune 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" şi nu pe Mateiu, autorul lor, întâmpină încă rezistenţă. în studiul mai vechi din *Semne şi repere,* Alexandru George a explicat foarte bine, referin-du-se la fumurile aristocratice ale fiului lui Ion Luca Caragiale, că acesta îşi trăia noblefea în imaginaţie, ca şi cum ar fi vrut s-o facă a sa printr-un act de dorinţă-voinţă. Barbey d'Aurevilly sau Proust, ca şi Mateiu Caragiale, "exau oameni care aveau nevoie de stilul nobil mai mult decât de nobilimea însăşi." Şi eseistul conchide: "Astfel şi-a făcut Mateiu Caragiale un «personaj», amestec bizar de visare, închidere în sine, nepăsare afectată, cult al inutilităţilor istoriei..." Vladimir Streinu, citând cartea despre dandysm a lui Barbey d'Aurevilly, îl numeşte 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 înţelegerea lui este indispensabilă şi cunoaşterea paginilor scrise de Baudelaire în *Le peintre et la vie moderne* despre Constantin Guys. Aceste lucruri au fost semnalate de Ovidiu Cotruş şi de alţii. Citindu-le eu însumi, m-am oprit la Barbey d'Aurevilly *(Oeuvres, Du dandysme et de G. Brummell,* Alphonse Lemerre editeur, 1887), care mi-a sugerat destule motive de îndoială în privinţa dandysmului lui Mateiu Caragiale. Căci dacă dandysmul poate fi la rigoare "le fruit de la vanite", şi nu doar al

597

celei englezeşti, 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 "1' affectation tres raffinee" şi 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'Aurevilly o socoteşte esenţială la secretarul lordului North. Mateiu Caragiale îşi trăieşte dan-dysmul aproape exclusiv imaginar, căci toate eforturile lui de a fi la înălţimea rolului nu duc prea departe. Dandysmul e în fond bovarismul lui Mateiujar urmarea 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 sa scrie un roman similar "modern, palpitant şi viţios, în franţuzeşte". Modestul scriitor francez îi oferea însă un model de viaţă, nu unul literar, şi Mateiu Caragiale nu va scrie romanul anunţat, dar va juca faţă de N. A. Boicescu şi de alţi cunoscuţi rolul "arivistului". E şi ceva din Proust, în aceşti ani povestiţi de Mateiu Caragiale, cu aventuri mondene şi cu un interes uriaş faţă de familiile nobile. Nu scria Proust cam tot atunci cronici mondene în *Le Figaro* şi aiurea? în fine, Mateiu Caragiale îşi 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 şi purtând monoclu, baston, mănuşi. Dar ce ochi pune pe lumea aceasta nobilă şi vițioasă! îşi 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" şi "pontagiu" şi 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-l.500 mărci lunar, cum pune încă şi azi unui escroc de tenor care o speculează fără ruşine". 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 ştie 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 doreşte să *flambeze o milioneră* bătrână,

598

iar în aşteptare se consacră *chiuloului* cu fete pe care le *enfilează,* le *gobeazăşi* "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 nimereşte să fie *colatăcM* un *bogumilşi,* 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 ameliora,tion. Comme Ies Laval, dont tout Ies mâles s'appelaient Guy et toutes Ies femmes Guyonne, tous mes dindons s'a-ppelent Guy-tza et toutes Ies dindes Guy-tzannes. Les six aînes, veri-tables landgraves, toujours inseparables, passent leus temps en joutes, tournois, voire combats singuliers etc") sau ca o altă scrisoare, în româneşte, din 1928, către Marica, plină de întorsături de frază bătrâneşti, ticăită şi gospodărească de parcă ar fi scrisă de boier Dinu Mur-guleț. Nu mai e nevoie să insist pe faptul că stilul e pesonajul în toate acestea şi că Mateiu din scrisori nu e decât rareori Mateiu din viață.

Un *Remember,* atât naratorul, cât şi eroul au fost raportați la autor, primul pe considerente biografice (Berlinul etc), al doilea, fiindcă este un dandy ca şi 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 şi multe deosebiri. Aubrey nu e "huligan", noblețea lui (reală) e mai discretă, e melancolic, devitalizat, şi probabil un invertit sexual. Celălalt era un arivist. *Remember* obiectivează mai bine dorințele secrete ale autorului. Ostentația de care dă dovadă eroul din scrisori lipseşte la Aubrey, cu excepția gustului pentru farduri violente, pentru eleganța frapantă a hainelor şi a bijuteriilor. Eroul nu se mai povesteşte singur, ca în scrisori, ci este povestit de un altul. Acesta, naratorul, martor parțial al peripețiilor lui Aubrey, este subjugat de "prestigiul recei trufii a tânărului ce, în deplină frumusețe, păşea singur în viață, nepăsător, cu fruntea sus". Atitudinea poate fi a lui Mateiu: observăm totuşi că, înmulțind personajele şi perspectivele, autorul are putința 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 greşit. Nu e nici un lirism aici, deşi există idealizare:«n fond, autorul n-a urmărit în *Remember* o autenticitate de jurnal şi n-a pretins să-l recunoaştem sub masca personajelor sale.»

înainte de a fi un astfel de document intim (dacă poate fi!), nuvela este documentul cel mai bun pentru altceva şi 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 şi izbindu-se de misterul ei.»Deşi s-a făcut un caz enorm de predilecția pentru taine a prozatorului, eu o voi considera secundară, afirmând că taina - ca şi întâmplarea însăşi - 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.«Aşadar, în narator putem identifica pe autor: dar numai întrucât îi poartă estetica, nu întrucât i-ar purta biografia

Pentru a înțelege *Craii* şi absența, cu atât mai mult de acolo, a lirismului, această estetică, pusă în practică în *Remember,* mi se pare e-sențială. îndrăgostit de un pâlc de copaci "frunzoşi şi sumbri" de

sub ferestrele casei sale berlineze, naratorul îi "regăseşte" la un moment dat într-o "cadra de Ruysdael" de la Muz- '1 Frederic unde i se par încă şi mai frumoşi: "Arborii aceia zugrăviţi mă încântau totuşi mai mult chiar decât cei adevăraţi..." Un sentiment asemănător are şi în faţa 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 şi surâsuri Van Dyck, şi, 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 viaţă un stil artistic, de la felul îmbrăcăminţii la comportament» Nue atât o fiinţă luată din viaţă, cât produsul artificial al imaginaţiei naratorului hrănite cu imagini din tablouri, cu embleme şi cu steme heraldice. Aubrey moare în chip misterios, cum aşi trăit. După mulţi ani, având putinţa să afle adevărul, când întâlneşte un cunoscut care se aflase şi 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 realităţi şi arta care adoră încfupuirile. In *Aleşii viselor,* poetul Alexis Dufrene ţine prietenilor săi o întreagă teorie în această chestiune, voind a-i împiedica să dea curs vulgarei curiozităţi pentru întâmplări sau oameni, să înveţe a trăi în imaginaţie, nu în realitate. Auzind, într-un rând, prin peretele camerei lui, gemetele unui probabil muribund, Alexis le va povesti prietenilor aflaţi la el istoria imaginară (sugerată pe loc de cele auzite) a unui bătrân şi bogat rege al orientului, rănit de ingratitudinea oamenilor etc. Prietenii însă preferă să treacă alături să vadă cu ochii lor. "Vreţi să *verificaţi? Vreţi* să *vedeţi?*Vreţi *realitate?"* îi apostrofează sarcastic poetul. Şi adaugă pentru sine, când prietenii nu-i ascultă sfatul: "Disprețuind acest Imaginar care, doar el e real pentru orice artist care ştie să ceară vieţii să i se conformeze, au preferat să se încreadă în simţurile lor..." Aceeaşi atitudine o descoperim în temeffl£er.tNaratorujnu vrea să afle explicaţia morţii luiAubrev. nici restul împrejurărilor*0* "Iţi va părea ciudat, arn urmat, dar, după fnîfie, unei istorii frumusețea îi stă numai în partea ei de taină: dacă i-o dezvălui, găsesc că îşi pierde tot farmecul. împrejurările au făcut să întâlnesc în viaţă un crâmpei de roman care să-mi împlinească cerinţa de taină fără sfârşit. De ce să las să mi-l strici?... Rămâie în totul *sir* Aubrey de Vere aşa cum mi-a plăcut să-l văd eu, numai aşa - ce-mi pasă cum era în adevăr? « Distrugând o scrisoare, singura pe care o poseda de la jrâlAubrey deVere. naratorul rupe şi ultima punte spre realitate: închipuirea triumfă, inverificabilă..si.suy£raaă¡J

Să fie, în aceste condiţii, Povestitorul din *Craii* doar, cum spune Alexandru George, "un simplu martor, pretext pentru ceilalţi de a-şi deschide sufletul, de a se abandona mărturisirilor, de a-şi găsi un confident de excepţională calitate şi care, deşi mult mai tânăr, îi înţelege în toată ciudăţenia firii lor excepţionale"?ţNjaratorul din *Remember* era doar i"i intf-Trdiar; dar prin el se aplica ideea estetică, împrumu- tată din Villiers a oglinzji care ne arăţăjunchip mai demn de atenţie decât acela realîn nuvela din 1924, artisticul se opune adevărului întocmai cum frumosul închipuirii se opune banalităţii realului, şi, 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 şi în felul lui hazliu" să-i impuie capul cu versiunea lui, care ar fi cuprins de bună seamă "fleacuri, istorii de gazete, de fete şi de slujnici de gazde - tot lucruri înălţătoare, după calapodul *Micuţei* lui Hasdeu", naratorul face un fel de opţiune estetică în numele autorului. In *Craii,* cum am văzut, acest al doilea registru diferit şi complementar există şi trebuie să admitem că, spre deosebire de nuvelă, în roman opoziţia nu mai este nici exclusivă, nici atât de simplă. •Tehnica omisiunii din *Remember* e cu totul secundară în *Craii,* unde tainicul provine din complexitate şi chiar din echivocitate, nu din ascunderea într-un anume fel, în *Craii nu* există secrete: totuLsepuneţJotul des-pre PenaXorcoduşa, despre Pantazi, despre Raşelica. despre Pirgu şi despre ceilalţi. Unicul secret este în roman acela al imaginaţiei (şi implicit al artei): povestind (despre ei, despre alţii), eroii se inventează, îşi creează "personajele", îşi pierd identitatea reală, primind o alta, dorită, visată, la fel cum Mateiu Caragiale se povesteşte şi se creează

pe sine în întreaga operă.

Roman al imaginaţiei (în toate sensurile: dorinţă, vis, bovarism, transfigurare), *Craii* îşi are rădăcinile în acea estetică pe care Edmund Wilson o aşeza în *Axel's Castle* sub semnul simbolismului. Axei este,

ca şi 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 şi înzestrat generos de natură care trăieşte izolat în castelul părintesc din Pădurea Neagră, unde se va sinucide, împreună cu iubita lui, din voință proprie, deşi nu-i lipseşte nimic, în afară doar de dorința de a trăi. "El este prototipul tuturor simboliştilor", afirmă Edmund Wilson, chiar şi al acelora dintre eroii lor care au fost creați înainte, Marius Epicureul al lui Pater, Lohengrin şi Salomeea ai lui Laforgue, Hamletul mallarmeean şi, "mai presus de toți", Des Esseintes al lui Huysmans. Toți trăiesc în turnuri ori castele solitare, practică ştiințele oculte, ermetismul filosofic sau astrologia, pe scurt, întorc spatele vieții, ca şi eroul romanului proustian (dar şi ca autorul lui, care se închide în celebra cameră tapi-țată 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 şi 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 nişte sinucigaşi, orgolioşi 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 şi naturalismului: eroii sunt nişte romantici întârziați (Edmund Wilson are dreptate) scandalizați de o epocă pragmatică. Maestrul Pied, întreprinzătorul avocat din altă nuvelă a lui Villiers, nu a oare un Pirgu şi nu seamănă atitudinea celor doi scriitori față de acest exemplar de individ cu picioarele prea pe pământ? în acelaşi deceniu în care apare *Remember,* Hermann Hesse va privi, în *Lupul stepelor,* într-un mod asemănător "le bourgeoisisme" şi va crea în Harry Haller un erou de tip mateinaAcolo unde realiştii căutau ordinarul, scriitori ca Mateiu Caragiale, Villiers de L' Isle Adam sau Barbey d'Aurevilly caută insolitul» Pe ei nu-i interesează moravurile decât în măsura în care sunt ieşite din comun, pitoreşti ori bizare: şi nu morala e zeul care se închină, ci arta Disprețul față de *burghezul* realism (aşa îl simt cu toții) îi îndrumă spre o noblețe de tip artistic: artisticul e blazonul lor de aristocrați ai spiritului.

La ivlateiu Caragiale apare şi un motiv special al acestei atitudini: el vrea să scrie altfel decât (îşi închipuia el că) scrisese Ion Luca. Asemănările şi deosebirile dintre tată şi fiu au fost deseori semnalate şi au împins pe comentatori să afirme când că Mateiu e bunul fiu literar al I tatălui, când că e, şi literar, un bastard. în ce-l priveşte, Mateiu Caragiale s-a considerat, el, bastard, şi a văzut în Ion Luca, se ştie, un Pirgu care scrie proză: "Era dat în Paşte, dat dracului (spune Povestiarul, într-un pasaj celebru, despre Pirgu-Ion Luca). A! să fi voit el, cu ui de a zeflernisi grosolan şi ieftin, cu lipsa lui de carte şi de ideal aalt şi cu amănunțita lui cunoaştere a lumii de mardeiaşi, de codoşi şi ie şmecheri, de teleleici, de târfe şi de țațe, a năravurilor şi a felului or de a vorbi, fără multă bătaie de cap, Pirgu ar fi ajuns să fie numărat rintre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis «maestrul», şi-ar fi rvunit statui şi funeralii naționale. Cernai «schițe» i-ar fi tras, maiea Doamne! de la el să fi auzit dandanale de mahala şi 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 îşi imaginau Pirgu şi Paşadia că ar vrea să scrie Povestitorul însuşi, tovarăşul 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, şi aceasta este nedreaptă. Nu rămâne mai puțin semnificativă. Ion Luca fiind un clasicist, Mateiu este un "decadent" şi tm esțgLJDin literatura "simboliştilor", 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 şi un maestru al simbolurilor şi cifrurilor de tot felul (emblematica şi heraldica l-au pasionat, ca pe toți afinii săi întru esoterism şi ocultism). Cred că este o exagerare a exegeților. Simbolistia mateină a fost rnult umflată. Plăcerea procurată de *Craii* nu vine din insondabilul bănuit al unor simboluri, şi 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 excepţie omisiunilor, ceea ce a îndreptăţit pe Ov. S. Crohmălniceanu *(Literatura română intre cele două războaie mondiale)* să găsească ele o perfectă "tehnică a tainei". Criticul a extins-o însă şi la *Craii,* unde elementul misterios nu mai joaca acelaşi rol. Secretă, inelucidabilă, transfiguratoare, este cu adevărat, în roman, numaijma-ginaţia, prin care eroii şiPoy£Sliîorul îji comjechimerele; şi, în orice caTeTmâTTrrîportant mister rămâne în *Craii* acela al artei însăşi. Dintre cele patru hagialâcuri. ultimul, în artă, este cel mai profund. Celelalte trei - în geografie, în istorie şi în luxură - prilejuiesc autorului mari splendori descriptive, vedenii fastuoase şi o limbă rafinată, în dublu registru, patetic şi ironic. A stărui la nesfârşit pe descifrarea altor sensuri înseamnă a inventa un hermetism aproape inexis-) tent. Valorile prozei lui Mateiu Caragiale trebuie privite ca fiind plane, nu adânci, deşi la fel de inefabile; ţin de o artă a orizontalităţii şi a stiluluiAşa cum nu urmăreşte o autenticitate realistă, romanul lui Mateiu Caragiale nu urmăreşte nici una simbolică.: autenticitatea fiind în *Craii* de natură estetică, romanul se pune, începând de la limbă, sub pecetea artei.» 604

CONDURUL ÎMPĂRĂTESC ŞI GHETELE ROŞII

1.

La rugămintea episcopului Platon de la Sakkoudion, Kesarion Breb călătoreşte la Amnia, la bătrânul Filafet şi la doamna Teosva, ca să încerce condurul împărătesc (ca în basmul Cenuşăresei) pe piciorul nepoatei lor Măria, menită a fi soţie lui Constantin Isaurianul. Ajunge cu bine, după unele peripeţii, şi 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 şi blând sfat, doamna casei călăuzi pe străin până la chilia unde îi făcuse aşternut şi-i aduse candelă aprinsă. Stătu dreaptă şi tristă lângă stâlpul uşii şi-şi îngădui a ruga pe prea ' iubitul oaspete să-i dea ştiri despre Maica Domnului de la sfânta mănăstire Sakkoudion. Aştepta de mulţi ani de la Prea Curata un sprijin

această năcăjită şi întristată viaţă. A fost rugat de multe ori pe prea sfinţitul Platon s-o pomenească în rugăciunile lui. Nădăjduieşte că ea Sfânta n-o va uita.

- Orice jertfă îşi are răsplata, îi răspunse cu glas de prietenie străinul.
- Poate ai vorbit, cinstite domnule, despre asta, cu prea sfinţitul Dlaton?
- Am vorbit, doamnă.
- Şi prea sfinţitul Platon a pus la picioarele Panaghiei ruga mea?
- Doamnă, vorbi Breb, înţelepciunea cea mare care stă deasupra Ivieţii şi a morţii a scris de mult hotărârile ei.

605

- O, prea iubite al nostru oaspete, cum pot cunoaşte aceste hotărâri? unde sunt scrise? când se vor plini? Căci, iată, zilele vieţii noastre curg către sfârşit. N-am avut altă bucurie decât iubirea pentru soţul meu şi pentru copiii mei. Iar în această iubire, am găsit multă suferinţă.
- Hotărârile au fost scrise de mult, zise iar străinul, ridicându-se de

la locul său. Veni domol spre bătrână şi ea nu se înfricoşa de apropierea lui.

Kesarion înalţă braţul drept şi, cu palma, îi atinse fruntea. într-o clipire şi ca într-o oglindă, bătrâna îşi văzu frumuseţea strălucită a tinereţii, când sta sub cer şi în veşnicie ca o zeiţă.

întorcând ochii cu un oftat, se văzu pe sine însăşi aevea: o copilă de şaisprezece ani sta în cadrul uşii, zâmbind. Zâmbea propriei sale fiinţi, mai mult decât bătrânei Teosva.

Către străin clipi cu sfială, înclinându-şi o clipă fruntea lucie. Avea păr negru şi greu, ochii mari, adumbriţi de gene lungi. Rotunzimea obrazului era delicată şi a şoldului plină.

«O! vedenie a frumuseţii eterne», suspină Kesarion în adâncul fiinţei sale.

întinse iar braţul, arătând doamnei Teosva pe nepoata sa.

- Cine e această copilă, doamna mea?
- E Măria, copila fiicei mele văduve Ipatia.
- Binevoieşte, doamnă, a o ruga să încerce acest condur. Kesarion trase dintre lucrurile lui, aşezate în scoarţă de inorog la

căpătâiul patului, o încălţare mică de piele roşie, pe faţa căreia era cusut cu fir de argint un stârc alb luându-şi zborul şi învăluindu-şi moţul.

Bătrâna făcu un pas şi întinse mâna.
Nu găsi nici o privire, nici un cuvânt de mustrare pentru îndrăzneala nepoatei sale de a părăsi ghinekeul şi a veni să-şi arate năsuşorul curios către străin. Deosebea în vorbele lui o strună de aur, pe care numai ea o auzea sunând. Deci hotărârile Prea Curatei se săvârşesc, «începe să se întâmple ceva», şopti ea în sine, fără cuvânt, primind
pe palma întinsă condurul.
E uşor şi mic. Numai piciorul ei de altădată ar fi putut intra în el. îl dădu copilei. Aceasta îşi lepădă papucul de piele groasă şi-şi vârî în condur picioruşul, mişcându-şi degetele, care păreau a avea o bucurie
606
a lor proprie. Privind stârcul când dintr-o parte, când din alta, copila zâmbea. îşi ridică privirile, aţintindu-le asupra străinului şi-şi păstră zâmbetul până ce înfloriră şi ochii aceia îngheţaţi de care se sfiise în prima clipă.
«Viclenia unei copile e de multe ori mai primejdioasă şi mai înveninată decât a unei curtezane», cugeta egipteanul; şi în inima lui de ' pulbere îl umili, primind lovitura unei clipe, singură în veşnicie şi nemuritoare.
- Copilă, grăi el cu blîndeţă, păstrează acest condur, până vei primi părechea lui."
Aceste lucruri par a se petrece într-un basm. Prinţul cel frumos soseşte pe neaşteptate la casa lui Filaret şi a Teosvei. în unul din sacii aduşi pe măgari se află un condur care intră de minune în piciorul fetei şi-i dă dreptul să devină cândva prinţesă. Alegerea este o răsplată meritată pentru frumuseţea şi virtutea ei, dar şi pentru credinţa Teosvei şi sfinţenia lui Filaret. Este un basm ceremonios. Fiecare gest seamănă cu o mişcare îndelung studiată de balet. Teosva stă dreaptă lângă stâlpul uşii. Kesarion alunecă spre ea, parcă plutind. Ridică braţul drept şi-i atinge, cu palma, fruntea. La mijloc este şi puţină magie. Bătrâna doamnă, răpită, îşi vede o clipă în gând tinereţea. Ca într-o metamorfoză, sub chipul ei de demult apare în prag Măria. Kesarion aduce' papucul roşu. Teosva face un pas şi întinde mâna. Aici fraza se curmă; următoarea începe de la capăt. Mişcările sunt încete, suspendate de lungi pauze.
Baletul acesta ascunde însă în frumuseţea lui exterioară un sens mai profund. Coregrafie de simboluri: ceea ce vedem, ceea ce se spu-; ne nu e totul. Până la proba condurului, Kesarion ţine secret motivul vizitei sale. El e mesagerul episcopului Platon şi deopotrivă al destinului. Ca şi gesturile, cuvintele au un anumit substrat. Kesarion spune Teosvei că hotărârile au fost-luate mai demult şi că orice jertfă îşi are splata. E mai mult decât disimularea unui adevăr pe care-l cunoaşte (el a venit să ia pe Măria la Bizanţ); e o filosofie întreagă: înţelepciunea cea mare stă deasupra vieţii. Viaţa nu e decât o umbră şi o reflectare. Kesarion, Teosva, Filaret sau Măria nu există decât spre a confirma o voinţă mai presus de ei. Toţi se mişcă parcă într-un vis: viaţa e un vis. Sunt nişte marionete trase pe sfori de o forţă necunoscută. Singurul care se ridică la înţelegerea acestor lucruri este Kesarion. Filaret
607
e generos, dar sfinţenia lui e la fel de oarbă ca şi aşteptarea Teosvei sau inocenţa Măriei. Dacă totul e dinainte hotărât, nimeni nu are vreo iniţiativă. în definitiv, nici Kesarion, care se deosebeşte de ceilalţi doar prin conştiinţa fatalităţii. Pentru el, lumea e o carte cu hieroglife, care poate fi citită: de scris, o scrie Dumnezeu. Citind-o, omul devine înţelept, supunându-se necesităţii. Revolta este exclusă, căci ordinea superioară nu admite tulburări. Kesarion se ştie instrumentul proniei
cereşti sau al destinului.
Trebuie să ne întoarcem puţin în urmă. în romanul lui M. Sadoyea-nu, Kesarion a fost trimis de magul din Muntele ascuns la Bizanţ, ca să afle ce a schimbat în viaţa oamenilor creştinismul ("Aş dori să aflu dacă popoarele lor sunt mai fericite şi dacă preoţii legii noua au sporit c-un dram înţelepciunea"). Kesarion Breb se va înapoia după şaisprezece ani (dintre care şapte petrecuţi în templele egiptene) cu un răspuns ce poate fi formulat pe scurt aşa: nu numai că noua religie nu a schimbat nimic, dar schimbarea însăşi este cu neputinţă; ceea ce se schimbă sunt numai aparenţele; temelia lumii rămâne mereu aceeaşi. Alte măşti, aceeaşi 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 înfăţişări noi a unei unice esenţe. Totul e scris dinainte: de la viaţa şi moartea împăraţilor la destinul Măriei din Amnia. *Creanga de aur* fiind povestea iniţierii lui Breb, ea conţine trei momente distincte: învăţătura în Egipt, din care personajul se alege cu acel model abstract al lumii pe care l-am sugerat mai înainte; şederea în Bizanţ,

spre a verifica practic acest model; şi retragerea în Muntele ascuns, odată experienţa consumată. Cu alte cuvinte, învăţătura, experienţa şi renunţarea. 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 însuşi o despărţire a dorinţelor proprii de predestinarea ce-l împinge spre un fel de viaţă monahală şi spre studierea şi ghidarea vieţii altora. Numai că dacă eroul lui Hesse nu iese niciodată din mănăstirea-şcoala, 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 Bizanţul lui Constantin. Iar ceea ce lipseşte din acest roman de iniţiere e tocmai

întâiul moment, al iniţierii propriu-zise, cărturăreşti: experienţa egipteană e complet eludată. Găsim pe Breb la Bizanţ gata învăţat. Acest al doilea moment cuprinde un control al învăţăturii prin contactul cu lumea politică, socială şi religioasă a Bizanţului. Nu-i este greu lui Breb să citească această lume. Sfetnicul Stavrichie are pe obraz semnul vulpii, negustorul Agatocle a fost într-o altă viaţă un şacal gras. Străinul Kesarion e un observator mai bun decât localnicii. Bănuieşte gândurile episcopului de la Sakkoudion sau pe ale căpitanului de corabie care voia să vândă pe bani concetăţenilor lui dezlegarea unei ghicitori buclucaşe. Este ceva mai mult, la el, decât intuiţia realistă a Vito-riei Lipan, al cărei model rămâne social şi psihologic. Modelul lui Kesarion este unul abstract şi metafizic, imaginea unei maşini a lumii ale cărei legi ajunge a le stăpâni destul de bine. Iar mandatul lui este unul transcendental.

Se întoarce totuşi dezamăgit şi se retrage definitiv în peştera 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 frumuseţii eterne", inima lui Breb se umple de iubire. Nu e o surpriză. Experienţa personajului implica dragostea şi învingerea ei. Dar prinţul care aduce Cenuşăresei pantoful nu e decât un intermediar sau, mai bine, un mediator. Nu pentru sine o caută pe fată, ci pentru Constantin, dezmăţatul fiu al Irinei, şi viitorul împărat al Bizanţului. O alege, dar pentru altul. Iar Constantin "face parte din acele vietăţi în care întârzie formele fără conştiinţă". Este o ordură. Măria va îndura umilinţe înfiorătoare, victimă nevinovată a soartei. Iată că jertfa nu-şi are răsplata şi 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 pedepseşte la post negru şi la singurătate. Episcopului Platon, care îl vizitează la sfârşitul celor opt zile de recluziune, îi mărturiseşte: "La întrebarea care scurmă în mine ca un vierme, ştiu că nu este răspuns. De ce suferă nevinovatul noi nu putem cunoaşte în timpul nostru mărginit". Şi adaugă: "O, părinte, eu am fost solul care am adus o floare curată şi am aruncat-o într-o volbură prihănită". Breb se consideră aşadar vinovat şi e chinuit de remuşcare. Sumbra lui sihăstrie din final

este, în al doilea rând, mai curând urmarea acestui eşec, decât a dorinţei 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 şi o remuşcare fără leac.

în fond, deşi seamănă cu un basm, *Creanga de aur* este un roman pedagogic şi metafizic, a cărui temă este invalidarea de către experienţă a legii generale. Ni se dă a înţelege că nici un model al lumii nu este fără cusur. înţeleptul Breb este pedepsit pentru vanitate. A învăţat pe marinarii de pe corabie răspunsul la ghicitoare. A crezut că ştie toate răspunsurile. Dar, iată, o întrebare foarte simplă îl pune în încurcătură: căci existenţa nu este în fond elucidabilă filosofic.

Modalitatea artistică a *Crengii de aur* e diferită atât de aceea a romanelor sadoveniene din prima perioadă cât şi de a *Baltagului.* Profesorul Stamatin 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 cunoaşterilor spirituale. Hieroglifele, cum ştiţi, cuprindeau un principiu de înţelegere universală a noţiunilor, înfrăţind pe iniţiaţi într-o limbă mută. Alfabetul dumneavoastră de astăzi, ca şi limba vulgară, stă mai mult în slujba instinctelor". Sado-veanu însuşi preferă, în *Creanga de aur* şi în celelalte romane din deceniul patru, limba nobilă a unei tradiţii cărturăreşti: oralităţii populare, o cultură scrisă. Dar nu e vorba pur şi simplu de o cultură scrisă, ci şi de o cultură a scrisului. Prozatorul îşi făureşte un stil care nu mai este acela nemijlocit al transcrierii vieţii din *Baltagul,* dar unul în care viaţa reapare ca icoana lumii în semnele filosofilor. Mulţi pot interpreta *Creanga de aur* ca un simplu

basm: el este însă o povestire filosofică, aşa 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 şi 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 şi iscoadele care nu se văd, şi cerşetorii orbi care au ochi, şi surzii care aud, şi călugării care umblă necontenit în preajma hipodromului şi în bazaruri. îndată ce-şi adună veştile, se înfățişează în ceasul întâi la stăpânul lor Stavrichie şi-i arată toate. între străjile Palatului sfânt sunt de
610

T

asemenea oameni care privesc şi ascultă cu luare aminte; şi aceştia au ceasul lor când îşi leapădă ştirile. Tot aşa în încăperile dinlăuntru pereții au urechi şi ochi... în uliți lăturalnice fumegau leşuri şi gunoaie; subt şandramale se coceau leprele; slujitorii marelui Papias mânau cu boldurile sulițelor oameni sărmani spre închisori; cuvioşi monahi umblau să descopere ereticii şi 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 şi împrejurările nu ies din această simbolică generalitate, îndoiala sau tristețea, remuşcarea lui Kesarion sau suferința Măriei sunt o pură atmosferă ce se sublimează într-un halou însoțind pretutindeni personajele ca nişte umbre fidele peste care nu pot sări. Obiectele sunt pune de sensul Poveştii, 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 şi 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 mişcă şi se exprimă înlăuntrul 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. Ştim de exemplu din prima clipă că, dacă Breb, în scena încercării condurului, se ridică de la locul său şi se apropie de Teosva, această schimbare a poziției corespunde unui sens precis, ca o figură ritmică de balet. Felul cum Măria îşi pune papucul în picior este de asemenea o delicată figură coregrafică, atât de încărcată de sens încât nu are nevoie de comentarii. In realism, relația obiectelor sau a reacțiilor este orizontală; cauza şi 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 priveşti înapoi, căci fiecare moment al narațiunii îşi conține explicația. Pantoful ne trimite la Cenuşăreasa, iar sărăcia lui Filaret la aceea a lui Iov. Parabola ca şi basmul operează cu clişee, efectul provenind din recunoaştere, nu din noutate.
In acest roman filosofic şi pedagogic, Cartea nu se află mai puțin confruntată cu Viața decât în romanele realiste ale scriitorului. Deose-
. 611
birea constă totuşi, 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 şi descifrată; alfabetul ei este rațional. Aflați o clipă în primejdie, Ferid şi Mehmet înving, găsind răspuns la grelele întrebări. E un joc aici, un fel de cine ştie câştigă, a cărui miză e imensă, căci prin el se dovedeşte raționalitatea lumii. *Creanga de* aur adaugă noutatea unui erou care, numai el, duce cu sine în peştera sacră o întrebare fără răspuns. Ultimul decheneu este vulnerabil prin remuşcare. Marea cunoaştere a legilor lumii nu l-a putut opri să abată răul asupra celei mai inocente făpturi din câte a întâlnit, înțelepciunea lui, ca şi iubirea de oameni a lui Alioşa 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 lumeşti? Eroul n-ar fi în acest caz decât instrumentul destinului nemilos. Venind spre ea, ştia Breb toate acestea? Ar fi trebuit să le ştie, 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 supuşii, al țării lui. Ultima probă este şi cea mai grea: Conneda trebuie să ucidă calul fermecat care-i fusese ghid şi 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 totuşi de a şti dacă gestul omorârii calului e capabil să-i dezvăluie prinţului sensul crimei şi natura inumanului. Ca în orice basm, şi în acesta, odată calul ucis, sacrificiul îşi dovedeşte utilitatea magică: din cadavrul ecorşat al animalului iese la iveală un tânăr, prinţ şi el, şi care fusese blestemat să trăiască un timp în pielea străină a unui cal. Conneda este fericit de întorsătura lucrurilor. El nu va purta întreaga viaţă, ca pe o cruce, remuşcarea de a-şi fi ucis (fie şi din necesitate ineluctabilă) prietenul şi sfetnicul. Diferența sare în ochi. Basmul stă în regimul naiv al jocului: el este amoral, în măsura în care moralul se opune gratuității şi 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. Prinţul Conneda nu are acces la crimă şi inumanitate (cum afirmă Heinrich Zimmer), căci gesturile lui sunt ritualice şi în definitiv inconştiente, nu morale în deplinul înțeles al cuvântului, neangajând conştiința: la capătul celor mai crude dintre ele se află izbăvirea fericită, transformarea miraculoasă, renaşterea; niciodată însă remuşcarea, impasul, tragedia. Kesarion în schimb le înfruntă pe toate trei. Dacă în povestea lui Conneda 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 şi primeşte spre probă pantoful roşu pe care este cusut cu fir de argint un stârc alb. Hotărârile Prea Curatei se săvârşesc, gândeşte Teosva: "începe să se întâmple ceva". Măria îşi vâră piciorul în pantof ca şi cum s-ar juca. Pentru inocenți viața e un joc lipsit de gravitate. îşi mişcă degetele cu plăcere copilărească şi priveşte stârcul, când dintr-o parte, când din alta: cele două priviri nu cântăresc condurul, ci îl admiră. Măria nu ştie că i se decide soarta. Ridică privirile asupra lui Breb care se simte izbit de revelația unui sentiment nemaiîncercat: dragostea pentru fată. Şi, în loc să-i ia înapoi condurul care o lega simbolic de împărat, îi promite perechea lui. Mediatorul îşi joacă rolul până la capăt. Aş putea preciza, în termenii unei definiții a romanului trasă de L. Goldmann din G. Lukâcs, că acesta este momentul în care Breb devine un erou problematic (sau demonic) de roman şi 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 şi lume, care e ireconciliabil, dar nu radical. Romanul se află la jumătatea drumului dintre basm (absența oricărei opoziții) şi tragedie (deplină ruptură). *Creanga de aur* ar fi rămas un basm, dacă Breb nu s-ar fi îndrăgostit de Măria (şi el ştie şi recunoaşte 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. Medierea întreprinsă şi-a falsificat în această clipă conținutul. Solul binelui şi al răsplatei datorate virtuții (pe care Teosva îl aştepta şi îl recunoscuse în

613

el) s-a metamorfozat într-un mesager al răului, care, în loc să răsplătească, pedepseşte. Căutarea lui Breb devine neautentică, se degradează, în acord cu lumea degradată ("volbura prihănită") în care şi el, şi 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 Prinţul), iar basmul ar fi rămas inalterat. Intre erou şi lume nu s-ar fi produs conflictul. înțelepciunea lui ar fi continuat să-şi verifice netulburată modelul de lume pe care l-a creat. Altfel spus, lumea însăşi ar fi luat la fel de uşor şi 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 şi altul. Kesarion nu este Prinţul, nici Măria nu este Cenuşăreasa: de la un anumit punct comportarea şi destinul lor diferă radical. Am văzut cum basmul Cenuşăresei este *de-naturat.* în *Creanga de aur,* prin introducerea unui element neliniştitor-moral în lumea miraculoasă a poveştii şi a unui erou problematic în locul prinţului 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 Ştefan Bănulescu şi 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

cenuşă şi cu nisip, într-o aurărie, monede vechi, spre a le reda luciul. Tot un fel de Cenuşăreasă, ea aşteaptă ca stăpâna ei să-i dea drept plată a muncii o pereche de ghete roşii, după obicei, încălţată cu care să treacă iarna fluviul şi să-şi găsească bărbat. La momentul potrivit, fata, poreclită mai târziu, şi tocmai din cauza ghetelor ei, Iapa-Roşie, se găteşte ca o împărătească - cu rochie de purpură şi dantelă înaltă la gât, peste care străluceşte un colier bogat şi zornăitor, cu mijlocul feciorelnic sugrumat de un cordon de monede. - şi, în picioare, cu ghetele promise, porneşte la drum:
"Acum era singură pe întreg fluviul, oraşul Mavrocordat se vedea departe, mult înapoia malului, ningea liniştit, ea fugea parcă tropăind şi se lăsa apoi să lunece lung pe tălpile ghetelor roşii. 614
Şi-a scos cordonul şi colierul de monezi imperiale şi le-a aruncat spre mal. O încurcau.
S-a dat pe gheaţă foarte multă vreme până a apucat-o frigul. Zăpada îi udase rochia, îi ieşeau aburi din părul-roşu, din rochia de purpură, din braţe, din horbota dantelelor....
De pe mal o privea *Aram Telguran,* din faţa cafenelei lui. Sus pe mal era o cafenea singuratică pe care iapa-Roşie, 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 şi izolată pe mal într-un colţ îndepărtat al portului amorţit sub zăpadă şi aproape neobservată dinspre oraşul Mavrocordat, iar fumul ieşea din coşurile ei, mirosind dulce şi amar a cafea şi a ceai. *Aram-Negriciosul* privea de sus de pe mal la Iapa-Roşie, se închina şi o privea iar cum se dă pe gheaţă, îşi ridica spre cer mâinile lui scurte şi grase din haina creaţă şi tuciurie de astrahan care-i acoperea trupul gros:
O, Doamne, ce împărătească a venit pe gheaţă în faţa cafenelei nefericitului Aram Telguran, care n-a mai văzut o împărătească atât de înaltă şi de sprintenă, în viaţa lui de armean, încă dinainte de Christos, de pe timpul lui Seleucos f înţeleptul. A burul nărilor ei de căprioară se face zăpadă în jur, aşa cum herminele se nasc din răsuflarea caldă prin ierni a lacurilor armeneşti Van şi Sevan. Mă închin ţie, împărătească de purpură, vino spre mine sau îngăduie-mi sa cobor eu spre tine, ca să mă simt cum mă înalţ smerindu-mă şi înălţându-mă o dată cu tine, să nu-ţi ajung decât la boturile ghetelor tale de soare şi să le sărut umilit, aşa cum sărut pulberea pe care calc de cândm-am născut.
Aram avea o tânguire în glas ca un preot care şi-a uitat religia şi şi-a pierdut biserica. Se închina pe mal, mare şi gros, mototolindu-şi căciula, chinuindu-şi în pumni reverele de blană creaţă ale hainei de astrahan.
Iapa-Roşie şi-a strâns cordonul şi colierul de pe unde le aruncase, şi-a îmbrăcat haina din piele de bivol şi 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 faţa lui neagra ca tăciunele, de nasul lui coroiat şi ochii mari şi bulbucaţi ca cepele, de botul şi de buzele lui de iepure, de pântecul gros şi lăsat peste picioare, de părul lui cărunt, aproape alb,
615
care strălucea ca o grămadă de şerpi încolăciţi deasupra frunţii şi la coada sprâncenelor negre şi stuf oase.... Au intrat în cafenea....
Aram a adus cafeaua. Iapa-Roşie a băut-o şi apoi a trecut printre nişte perdele de catifea «aici trebuie să fie paharele şi ceştile». Erau curate, dar ea le-a spălat din nou pe toate, din toate galantarele,,pahare, ceşti, căni, tăvi, ibrice de aramă, ceainice de toate culorile, din fier sau din porţelan, linguriţele, zaharnicele, farfurioarele pentru dulcеţuri moi şi limpezi şi pentru dulcеţuri zaharisite şi tulburi.
Vai, cum mă batjocoreşti sfinţindu-mi cafeneaua şi ceştile numai atingându-le - îi zicea Aram tânguindu-se cum obişnuia el sa se tân-guie în vorbe. îşi ţinea capul în mâini şi-şi clătina şerpii părului alb....
Cu Aram Telguran, Iapa-Roşie a cunoscut dragostea cum trebuie.
Armeanul, şi în dragoste, ca şi în toate celelalte, spunea din Biblie. El avea credinţă că dacă unele lucruri principale din viaţă sunt scrise într-o carte mare sau într-alta, n-are rost să le mai numeşti şi să le bâlbâi prin
cuvintele tale nepricepute."
Şi aceste lucruri par a se petrece într-un basm, ca şi sosirea lui Ke-sarion la Amnia. Cenuşăreasa îmbrăcată ca o împărătească se dă pe gheaţă, asemeni unui copil inocent, alergând, tropăind, râzând, până o răzbeşte frigul. A plecat să-şi găsească un bărbat, după legea lumii ei, dar a întârziat şi n-a mai găsit pe nimeni în lunca unde băieţii făceau întreceri de cai şi răpeau fetele care le plăceau. De întors nemaiputân-du-se întoarce, s-a lăsat în voia soartei. Trec peste amănunte, care nu ne interesează acum.

Iat-o pe Iapa-Roşie ajunsă în dreptul cafenelei lui Aram: mirosurile dulci şi amare de ceai ori de cafea îi sugerează o intimitate de care a fost lipsită. Aram e Prinţul: unul gros, pocit şi bătrân. Vorbeşte totuşi ca un prinţ adevărat, în fraze ceremonioase, pe care le-au folosit probabil, tocindu-le până la urzeală, şi strămoşii lui, mai arătoşi, desigur, decât el, când le ieşea în cale o împărătească. Fata frumoasă e totdeauna o împărătească şi ea trebuie ademenită ca mire-sele din Libanul mitic, cu făgăduieli smerite şi ispitiri pline de farmec. Cuvintele lui Aram inspiră încredere Iepei-Roşii. N-are pentru ea, nici o importanţă faptul că, în timp ce vorbeşte, armeanul îşi mototoleşte căciula, îşi agită mâinile şi îşi chinuie reverele hainei de astrahan; pentru noi însă, discrepanţa dintre cuvintele şi gesturile lui Aram consti-

tuie un izvor de umor. Cum poate vorbi atât de minunat un om atât de ridicol? Prinţ în cuvinte, Aram e în gesturi un biet om speriat de ce i se întâmplă. El a intuit miracolul: sosirea frumoasei fete ţine de miracol. Aram este la înălţime, dar numai pe jumătate. E drept că nici împărăteasa nu e împărătească până la capăt. După cea bea cafeaua, în ea se redeşteaptă Cenuşăreasa, umilita slugă de la aurărie, care se repede să se plătească spălând ibricele, ceainicele şi 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 politicos şi respectuos. Împărăteasa-Cenuşăreasă ne oferă deci a doua sursă de umor în scena pe care am reprodus-o.

Avem, cu toate acestea, în *Cartea Milionarului,* ca şi în *Creanga de aur,* un Prinţ şi o împărătească. 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. Prinţul fiind urât şi bătrâior, împărăteasa n-a lepădat decât straiele Cenuşăresei, nu şi apucăturile ei. Ceremonia basmului, aşa de vie la Sadoveanu, s-a retras pe insula cuvintelor lui Aram. în rest, viaţa urmează un curs normal. Iapa-Roşie va învăţa, de la armean, alfabetul vieţii şi al cărţii. Se iniţiază cu alte cuvinte în dragoste şi învaţă totodată să scrie şi să citească. Aram nu mai e trimisul şi mediatorul, dar rămâne educatorul inocentei. între Viaţă şi Carte se stabileşte alt raport decât în *Creanga de aur,* unde nepotrivirea era tragică şi înţelepciunea cărţii, de ordin abstract, metafizic, nu reuşea să explice în întregime existenţa: ştiind dinainte totul, Kesarion nu şi-a bănuit totuşi 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 soţia înşelată a lui Constantin. în opera lui Sadoveanu există însă şi versiunea comică a neconcordanţei. Să ne amintim că Mitrida, unul din sfetnicii împăratului din *Divanul persian,* povesteşte păţania filosofului care, crezând că a descoperit toate vicleniile femeilor, le-a scris pe nouă sute optsprezece suluri de pergament - fiecare cuprinzând zece istorii şi zece poveţe - şi a încărcat sulurile pe şapte asini ca să le ducă la biblioteca din Alexandria. (Nu e greu de ghicit la ce-şi 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 şi fost păcălit de o femeie într-un chip pe care nu l-a putut preveni. Dându-şi

astfel seama că ştiinţa lui nu face două parale, se hotărăşte să ardă cartea. în romanul lui Ştefan Banulescu, raportul dintre carte şi viaţa are ceva din amândouă soluţiile sadoveniene, deşi se deosebeşte şi de una şi de alta. Pe de o parte, subversiunea basmului este de tipul comic. (Comicul şi ironia se nasc, spune Northrop Frye, de fiecare data când în proză, un personaj nu e la înălţimea rolului său.) Dar, spre deosebire de scepticismul din povestea lui Mitrida, în destinul eroinei din *Cartea Milionarului,* ştiinţa armeanului în ale vieţii se dovedeşte eficientă şi educaţia Iepei-Roşii dusă cu bine la capăt. Pe de altă parte, Aram, ca şi Kesarion, vorbeşte din Carte, ceea ce poate însemna că şi pentru el există un model supraindividual, elaborat de o milenară experienţă, care merită deplină încredere: există, la Ştefan Banulescu, ca şi la Sadoveanu, o latură serioasă, ceremonioasă, prin care întâmplările vieţii par sa urmeze liniile secrete ale unei înţelepciuni cărturăreşti. Deosebirea constă, iarăşi, în felul foarte pragmatic de a se comporta al lui Aram. El nu se oboseşte să numească lucrurile în cuvinte proprii, căci are la îndemână *Cântarea Cântărilor,* unde totul a fost spus de mult şi mai bine decât ar putea-o el face: însă el nu e religios pătruns, precum Kesarion, de spiritul cărţii, ci doar recurge cu abilitate la litera ei. Aşa 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 şi filosofic, iar ghetele roşii, pe care, o vreme, fata le-a aşteptat să-i crească direct din planta piciorului, o vor purta pe Iapa-Roşie pe un drum diferit în viaţă, şi al cărui loc este într-un cu totul alt fel de roman, în care fabulaţia cea mai bogată nu poate fi nici o clipă separată de un anumit bun-simţ

realist şi ironic, ca şi cum în lumea miturilor s-ar fi strecurat un duh comic.
Episodul ghetelor roşii se găseşte în al şaptelea capitol al romanului lui Ştefan Banulescu sau, spre mai multă preciziune, 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 anunţate: *Cartea Dicomesiei. Sfârşit la Metopolis* şi *Epilog în oraşul Mavrocordat.*
618
deschide cu sosirea la Metopolis a lui Glad, individ ciudat şi pus pe căpătuială, care îşi face apariţia în oraş dând de-a dura înaintea lui o roată, şi se încheie cu aşteptarea zadarnică a întoarcerii de la Viena a lui Filip Umilitul, teolog de faimă mondială, pe care rudele lui din Dicomesia îl capturează şi-l fac pierdut. între aceste evenimente, eroul principal al romanului este însuşi oraşul Metopolis, cu trecutul şi prezentul lui. Aşezat pe coline sub care se află cariere de marmură roşie, bântuit decenii de-a rândul de reprezentanţi ai multor societăţi de exploatare, Metopolis moare acum lent, pe măsura epuizării resurselor sale. O dată cu oraşul, îmbătrânesc generalul Marosin, omul cel mai celebru al locurilor, parohul poreclit *Viaţă amărâtă,* femeia paracliser şi copiii ei din flori numiţi de metopolisieni *Păcatele lumii,* Bazacopol şi Havaet, ultimi mohicani ai societăţilor de odinioară, Glad şi Iapa-Roşie, întoarsă la vatră, precum şi alţii, care au trăit mai demult, într-o cronologie marqueziană, ca de exemplu Fibula, aurăreasa, şi teribila Gora Serafis, mama ei, sau doctorul Belizarie Belizarie, în fine Milionarul însuşi, care şi-a consacrat viaţa scrierii unei cărţi despre Metopolis şi împrejurimi. Romanul n-are alt subiect decât nesfârşita colportare a ştirilor despre trecutul şi prezentul oraşului. Pare vădită intenţia 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-şi bastonul, fiecărui nou sosit (tot mai puţini 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 oraşului *Mavrocordat-* acolo unde fluviul se desparte în două braţe - şi se sfârşeşte aici, în partea de nord, din faţa *Metopolis-ului,* unde braţele fluviului se unesc din nou. Şi. după ce se unesc, fluviul se desparte iar în două braţe, formând în mijlocul lor o altă insulă, *Insula Măcelarilor,* unde fără întrerupere sunt spintecate şi sunt sărate sute de oi pentru Turcia şi pentru alte locuri ale Orientului unde se mănâncă munţi de pilaf. Pe malul de aici ne aflăm noi - *Metopolis-u* adică, aşezat cu casele în amfiteatru pe dealuri. Ca să treci fluviul de la câmpie încoace, spre *Metopolis,* cel mai bine e să foloseşti vadurile de la *Cetatea de Lână,* acolo se înghesuie multă lume, e mai multă larmă, pe acolo trec şi turmele de oi, de capre şi cirezile de bivoli. între *Metopolis* şi *Cetatea de Lână,* în mijlo-
619
cui fluviului, am zis, se sfârşeşte capătul de nord al *Insulei Cailor.* Puterea generalului Marosin înconjoară aproape întreg perimetrul pe care ţi l-am descris, cuprinzând ferme, grădinarii. Puterea lui cuprinde şi pe negustorii de piei din *Cetatea de Lână,* vasalii lui, ca să zic aşa, ca şi pe crescătorii de cai din *Dicomesia,* independenţi de el numai când merg călare şi uită în galop de ei înşişi, după cum în puterea lui stau şi păstorii de oi şi de bivoliţe, patronii cu picioarele goale de postăvarii şi mori de piuă,, apoi nenumăraţi plugari, podari, barcagii, căpitani de şeici şi de pontoane, paznici de vaduri şi aşa mai departe. Toţi ştiu că deasupra lor se află Generalul Marosin, iar generalul singur ştie, şi în afara lui doar eu, că el e un fel de prizonier al rudelor sale care stăpânesc şi macină tot. " Glad, căruia i se prezintă locurile, e un fel de Snopes iar Marosin un fel de Sartoris. Ca şi Faulkner, Ştefan Bănulescu pretinde propriile titluri de proprietate imaginară asupra unei lumi crepusculare şi închise în cercul puterii lui magice.
E o lume pe jumătate mitică, în sensul oarecum special că la Meto-, polis miturile se nasc spontan şi zilnic. Cea mai neînsemnată împrejurare sau personaj au povestea lor care a înghiţit realitatea, tăcând cu neputinţă separarea adevărului aşa-zicând istoric de fanteziile concrescute. E mai puţin însă o lume de poveste decât una de poveşti. Imaginaţia este tot ce a rămas mai bun metopolisienilor după ce a secătuit marmura de sub oraş. Hinterlandul mitic' al romanului lui Ştefan Bănulescu nu ne arată, pe de altă parte, o lume primitivă, pe cale să se desprindă de magia legendelor, a basmelor, a vârstei de aur - aşa 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 belşug, ca unică activitate economică, fantezia maliţioasă a locuitorilor. Modernitatea îşi naşte fabulele prodigioase. In acest sens, sarcina Milionarului, când îşi scrie cronica, rezidă într-o cernere permanentă a faptelor şi a versiunilor despre ele. Tema vieţii şi tema cărţii sunt

deci asemănătoare: o viață care reintră necontenit în legendă, o cronică alunecând necontenit în ficțiune. In legătură cu aceasta, Milionarul spune la un moment dat: "Procopius din Cesareea a fost un copil cu poveştile lui orbite de patima din *Istoria Secretă,* unde-i blamează pe Iustinian şi Teodora. Dacă ar fi scris, văzând lucrurile prin ochii Iepei-Roşii, *ar fi făcut rost de o ceață foarte necesară* unei cărți
620
care putea sa devină celebră nu numai printre specialişti." 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 oraş 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 creezi impresia de adevăr istoric sau de verosimilitate, ci cum s-o creezi pe aceea contrară de fabulație şi de basm. Originalitatea romanului lui Ştefan Bănulescu 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 întrebuințare dată numelor (de locuri şi de persoane); crearea unui spațiu circular; viziunea lumii reale ca labirint. Să le luăm pe rând. într-una din *Scrisorile provinciale* Ştefan Bănulescu notează: "Anton Pann face din proverb chip şi spectacol. Mişcarea produsă de artist în nervul cuvântului şi proverbului pentru a le întrupa în ființă, ne pune în față un procedeu, un fenomen de creație foarte rar întâ'nit în literaturile lumii. Eliberându-se din coaja străveche a proverbului, destinul sau caracterul inclus în el odată descătuşate îşi redescoperă repede sub soare un chip în carne şi oase şi *îşi începe spectacolul existenței în comedia la zi a epocii în care a nimerit,* bea şi mănâncă, se însoară şi trăieşte mizeriile căsniciei, intră slugă sau devine stăpân, merge la târg pe jos sau călare pe măgar, vinde şi cumpără, e înşelat şi înşeală, face strâmbătăți sau îşi caută dreptatea, cu mare lucru nealegându-se până la urmă, decât cu o fărâmă de minte în locul celei multe cheltuite, reîntorcându-se de obicei în final, cu o şiretenie în plus, să se odihnească tot într-un proverb, dar într-altul, mai neliniştitor şi cu usturimi mai tari decât proverbul din care plecase şi se întrupase la început. (Sau, revenind în final, din peripețiile şi pățaniile suferite, mai încurcat în sine decât plecase, nu-l mai încape şi nu-l mai primeşte nici un proverb, sare din proverb în proverb, ca într-un apocalips bântuit de beția cuvintelor înțelepte.)" Dincolo de frumoasa definire a artei lui Anton Pann, să reținem procedeul care constă în a deştepta, cu ajutorul cine ştie cărui bețigaş fermecat, sufletul pitit în cuvinte, în proverbe, în nume. Nume de locuri, nume de oameni, nume de societăți şi de firme, nume de tot felul. Deja în nuvela *Vară şi 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". Şi în *Cartea Milionarului* începutul oamenilor şi 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 şi porecle: "Mi se spune *Milionarul* şi e singura poreclă de aici din Metopolis care nu ea scârboasă. în rest, toate, insulte grosolane, metopolisie-nii au un gust străvechi pentru răutatea poreclelor, oamenii trăiesc şi se mişcă înfierați 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 şi capeți una mai rea, eşti condamnat să fii socotit şi 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 funcționale, poreclele sunt definitorii şi leagă pe om, cu otgoane puternice, de orizontul imaginației populare. Acelaşi lucru îl observăm şi în cazul numelor de locuri: toponimia dă naştere topografiei. Treptat, din nume de locuri se constituie geografia Metopolisului ori a Dicomesiei. Unele din aceste toponimice sunt tot nişte porecle: *Piciorul Neamțului* e un cot al Dunării unde o crâşmăriță mai mult zurlie decât nurlie a azvârlit proteza unui neamț care nu se mai da dus din crâşma ei. Povestitorul (Milionarul, generalul Marosin) nu procedează altfel decât personajele: şi pentru ei, realitatea înconjurătoare începe de la poreclă. în scena în care Milionarul prezintă lui Glad perimetrul puterii generalului, avem aceeaşi dublă identificare, geografică şi nominală, a universului imaginar. La Metopolis, miturile şi legendele ies din nume ca duhurile pădurii din scorburi.
în acest univers soseşte într-o bună zi un om cu o roată: "A venit în localitatea Metopolis, într-o zi de

iulie pe la amiază, un om uscat şi înalt, în pantaloni roşcaţi şi cămaşă în romburi cenuşii fără guler, avea gâtul lung, capul mic cu păr blond încâlcit, acoperit cu o şapcă decolorată, cu cozorocul tras pe ochi. Omul înainta pe şosea dând de-a dura o roată de căruţă". Aşa începe de fapt romanul. Iar roata nu e mai puţin importantă ca prim utilaj pentru viitoarea fabrică de lumânări a 622 ' '
lui Glad decât ca simbol pentru Metopolis. Totul se petrece aici în cerc. Universul înfăţişat de romancier este circular, ca şi destinele personajelor. Sub semnul roţii aduse cu sine de Glad, în cea dintâi pagină a romanului stau toate în oraşul muribund, care, trăind din amintiri, se întoarce în fond mereu spre origine. Toate personajele principale pleacă (au plecat cândva) în lumea largă, ca să revină la sfârşit la matcă: Filip Umilitul, Iapa-Roşie, Fibula, Marosin, Milionarul însuşi; până şi hainele în care e îmbrăcat Glad (pantalonii roşcaţi, cămaşa în romburi, şapca decolorată) au fost trimise de Milionar în Marmaţia şi au călătorit înapoi la Metopolis; amintirile unora le repetă pe ale altora, ca şi cum aceleaşi întâmplări s-ar fi petrecut de mai multe ori; poveştile lor confundă începutul cu sfârşitul. Roata e un simbol pentru o lume mitică, al cărei timp e unul de repetiţie permanentă. O lume închisă, rotundă, în care destinele se mişcă în cerc. Nu numai destinele şi evenimentele: povestirea lor este de asemenea circulară. Povestirile Milionarului ori ale generalului Marosin tind să revină, ca oraşul însuşi, la origine.
Al treilea aspect este forma de labirint. Milionarul, care are o casă pe vârful unui deal şi coboară spre oraş cu ajutorul unei drezine (Ur-muz, Urmuz!), priveşte de fiecare dată cu acelaşi sentiment peisajul aşternut la picioarele lui: "N-am avut niciodată slăbiciunea de a crede că domin *Metopolis-v* şi că-l stăpânesc măcar cu ochii. L-am privit şi de data as"ta cu o curiozitate noua, dar cu frica stăpânită de a nu fi înghiţit într-o zi de amestecătura aceea de case şi ulițe nefericite. Panglicile străzilor strâmte şi întortocheate se răsuceau pe după case, parcă cine ştie spre ce spirală celestă îşi chinuiau spinările, dar nu se răsuceau aşa decât pentru a se înfunda toate absurd în fluviu şi a se întoarce din nou prin alte părţi către vârfurile şi văile golaşe ale dealurilor localităţii." Spaţiul circular este şi unul labirintic. Metopolisul, Dico-mesia închid în măruntaiele lor complicate o lume, toată lumea. Nu există ieşire din labirint, care e deopotrivă o închisoare şi un spaţiu protector. Filip Umilitul, capturat de rudele lui, nu va mai fi găsit niciodată. Haiducul Andrei Mortu îşi construieşte o ascunzătoare aproape invulnerabilă. Un labirint juridic este acela în care Gora Serafis îl încurcă pe negustorul căruia i-a vândut anii (adică proprietatea asupra averii după moartea ei), după o tocmeală care este tot un labirint. Labirintice sunt afacerile metopolisienilor în general, ale lui Marosin,
623
prizonier al prea numeroaselor lui rude care i-au parcelat fermele şi grădinile, ca şi afacerile lui Bazacopol sau Havaet, în căutare de bogăţii de exploatat. Ca să nu mai vorbim de Glad: el va rătăci la nesfârşit în galeriile de sub oraş în speranţa descoperirii filonului de marmură roşie. Şi încă: teama Milionarului, când coboară cu drezina lui, de a nu fi înghiţit de întortocheata urbe este teama cronicarului de a pierde distanţa faţă de istoria pe care vrea s-o scrie. Povestirile care se ţes la Metopolis sunt ele înseşi nişte labirinturi fără ieşire. Nici un eveniment nu poate fi stabilit cu precizie în timp. Nu se ştie niciodată exact cum s-au petrecut lucrurile. Ultimul labirint este, deci, acela al imaginaţiei: aceeaşi poveste poate li pusă în cârca mai multor protagonişti, o biografie a unuia, atribuită altuia, vârstele adevărate ale eroilor uitate, calendarul făcut inextricabil. Cine ar sta să demeleze aceste lucruri (şi a existat o încercare), ar remarca lesne că autorul procedează conştient la încurcarea firelor şi nu ne lasă nici un fir al Ariadnei.
Ne întâlnim, aşadar, cu o atitudine complet diferită de aceea a autorilor de fresce realiste şi chiar, de la un punct înainte, de a lui Faulk-ner, la care mitizarea universului social e puternică. Credibilitatea universului social şi psihologic se bazează - în *Somnul Vameşului* al lui Bujor Nedelcovici, în proiectata cronică a familiei Dunca risipită în câteva din romanele lui Alexandru Ivasiuc, şi chiar în *Istoriile* lui Mir-cea Ciobanu, de o remarcabilă forţă artistică, - pe configurarea unui domeniu verosimil istoriceşte, pe o autenticitate aproape documentară. Aceşti romancieri sunt atenţi să-şi garanteze proprietăţile imaginare prin acte în regulă. Ştefan Bănulescu merge într-o direcţie 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 (operaţia s-a făcut) chiar şi elementele probabil autobiografice din *Cartea Milionarului* (om de la Dunăre, autorul a pornit de la amintirea câmpiei şi fluviului şi de la aliajul specific de orient şi de occident, de contemplativitate şi de pragmatism negustoresc, de la viziunea unui mic Bizanţ autohton). Dar aceasta n-are nici o

importanță într-o cronică în care credibilitatea e de tip fantast şi fabulos. Alejo Carpentier a numit procedeul "realism miraculos" iar Mărquez l-a folosit, cu succes mondial, în *Un veac de singurătate.* 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 şi Potosi, oraşe fantoma, bureți care vorbesc, berbeci cu lână roşie, Amazoane fără o țâță şi Orejoni care mănâncă iezuiți..." (traducere Dan Munteanu). Un Eldorado este în acest sens Metopolisul lui Ştefan Bănulescu şi 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 şi bivolii ei, aurăria cu Fibula şi Guldena, bătrânele care-şi vând negustorilor anii şi, mai ales, Polider, minunatul croitor Polider. "Milionarule, tu ai văzut cum trebuie şi vei arăta şi altora în Cartea ta, Metopolis-ul, Insula Cailor, Dicomesia, Mavrocordat-ul, drumul fetelor pe gheața fluviului spre lunca alergărilor de cai şi 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 Dicomesiei şi al negustorilor din Cetate, cunoscut în acest mare colț de lume pentru felul cum croieşte şi coase pantalonii groşi de dimie şi pentru felul său nemaipomenit cum însoțeşte croiala şi lucratul pantalonilor cu poveşti minunate, pline de idei morale şi mântuitoare pentru fiecare client în parte". *Cartea Milionarului* este în fond o carte cu poveşti.

Poveşti găseam, nenumărate, şi în nuvelele lui Ştefan 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 nişte 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 şi iarba mai pe potrivă". Miron ține loc de Şeherazadă, 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 şi câinos, despre o.alta care, după o noapte de dragoste, se preface în babă, ce sunt istorisirile lui dacă nu nişte 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 Ştefan Bănulescu adoptă o manieră desăvârşit impersonală de narare. Primii povestitori apar totuşi aici, şi ei sunt două femei, Fenia şi Vica. Reapar în nuvelele care urmează, din ce în ce mai numeroşi şi 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 îşi revelă în chip nemijlocit natura mitică: pătrundem într-o lume elementară şi miraculoasă, prin intermediul unor povestiri care sunt în fond mesagerii ei mitici. Ulterior, în *Masa cu oglinzi,* în *Vieți provizdrii* şi îndeosebi în câteva din *Scrisorile provinciale,* distanța dintre povestitori şi evenimentele povestite creşte considerabil. Nu numai par să facă parte din lumi diferite, dar îşi 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 aceluiaşi subiect: "un om care-şi pierde locul şi 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 şi cum n-ar mai fi el, deşi dau în schimb mari onoruri memoriei lui, ca şi 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 însăşi (ascultătoare cândva, supusă, docilă, chiar dacă enigmatică şi înecata în ceața mitului) pare să devină deodată refractară, rebelă şi ironică. Povestitorul care are deplina conştiință a acestei ironii a realității este Milionarul. *Cartea Milionarului* diferă, de aceea, de toate nuvelele anterioare. Mulți comentatori au remarcat ironia din roman şi chiar

amestecul de expresivităţi - seriosul şi comicul - încât s-a putut vorbi de o "apologie ironică". Specia indică destul de bine nuanţa stilistică. Dintre toţi, Cornel Regman a mers cel mai departe. într-un articol
626
foarte interesant republicat în *Explorări în actualitatea imediată,* el susţine că, în *Cartea Milionarului,* "primul nivel este desigur cel parodic şi comic". Poate fi aşa sau nu (volumele următoare, de vor fi scrise vreodată, ne vor clarifica), important e să explicăm lucrurile. Nimeni n-a încercat s-o facă. Explicaţia e legată de creşterea distanţei dintre povestitori şi evenimentele povestite; şi implicit de conştiinţa pe care povestitorii (Milionarul îndeosebi, dar şi generalul Marosin) o dobândesc şi de felul cum o folosesc. Sub acest raport, *Cartea Milionarului* sintetizează cele două experienţe anterioare existente separat în nuvele: ceremonia povestirii şi transformarea ei într-un act de ironică virtuozitate. Stilistic, romanul constă într-o perfidă ironizare a capacităţii fabulatorii de care dau dovadă personajele, între care trebuie neapărat număraţi Milionarul şi generalul Marosin. Nu întâmplător această capacitate începe de la atribuirea unor porecle: forma maliţioasă a invenţiei. Performanţa autorului este de a încerca în acelaşi timp ambele tăişuri ale cuţitului: căci *Cartea Milionarului* face deopotrivă 'dovada necesităţii invenţiei romaneşti şi dovada sterilităţii ei; nu numai se slujeşte de "ceaţa" care întoarce o lume modernă în indeter-minarea vremurilor mitice, dar se slujeşte *conştient,* 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 (deşi nu satirică şi deloc arghezianâ), un basm parodic şi în definitiv un roman comic.
Ceremonialul povestirii este, de altfel, exploatat în toate resursele lui umoristice. Ştafeta povestitorilor nu mai seamănă cu aceea, serioasă, din *Hanu Ancuţei,* la fel cum basmul nu mai este acela înduioşător-tragic din *Creanga de aur.* Generalul Marosin istoriseşte, de exemplu, tocmeala uluitoare a Gorei Serafis cu negustorul şi, la un moment dat, se opreşte brusc din povestit: "El însuşi a explicat *de ce şi-a întrerupt vorbirea*" notează Milionarul, care ascultă, subliniind partea a doua a frazei ca să atragă atenţia asupra ei. Suspens! Suntem ţinuţi 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 referinţei la întrerupere - n.n.) suferă de violenţă şi vulgaritate - nu numai din pricina Gorei, dar şi a unui timp vechi neţesălat, cu noroi în coamă şi pe copite (referinţă ironică, dar care introduce "ceaţa" necesară în evenimente - n.n.). *Aşa 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."* Şi plutonierul vine, umple golul, iar apoi, "încheind capitolul care i se încredinţase", pleacă "la fel de tăcut şi liniştit 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 aparenţei de seriozitate a actului povestirii şi referinţa echivocă menita a-l pune în dubiu. Alteori el este rodul excesului intenţionat. Generalul Marosin relatează pe multe pagini istoria lui Filip, până la călătoria lui în Dico-mesia şi dispariţie. Relatarea e un veritabil delir interpretativ: Marosin nu doar colportează ştirile, dar se dedă la o cazuistică infinită, explicând fiecare element din atâtea puncte de vedere câte sunt posibile. Rezultatul este că motivaţia psihologică devine inextricabilă iar firele epice se încâlcesc definitiv. E, deci, un joc, care ne arată forţa povestirii de a produce confuzie: sau ceaţă. în aceeaşi ordine de idei, să amintesc şi faptul că ar merita sa fie studiate titlurile şi subtitlurile capitolelor, care conţin un fel de rezumat hazliu (şi adesea înşelător) al subiectului: autorul adoptă aceeaşi atitudine ca şi personajele lui când povestesc şi anume întrebuinţează un protocol foarte în spiritul maeştrilor de odinioară ai romanului, de la Cervantes la Steme.
Ne aflăm pe pragul parodiei. Parodia constituie un izvor impo'rtant de comic în *Cartea Milionarului.* Andrei Mortu este un haiduc faimos din Dicomesia şi mai departe, pe care nimeni nu l-a putut prinde şi care, de patru ori dat mort, a continuat să prade, vieţuind într-un loc mlăştinos din *Insula Cailor,* unde nu duce nici o potecă, în afara aceleia labirintice, doar hoţului ştiută, formată din carapace de broască ţestoasă. Pe aceste carapace, îşi târăşte brigandul un ciot de picior. Căci e bătrân şi epuizat, când îl întâlneşte Constantin Pierdutul. Portretul e ilar-urmuzian: "Chipul viteaz şi lipsit de moarte al lui Andrei -lăudat în cântecele cunoscute în Dicomesia şi răspândite până spre Bulgaria, Serbia şi chiar Turcia - arăta jalnic. Ca să-şi ducă mâna la gură Andrei trebuia s-o împingă cu cealaltă, iar ca să se ridice din iarbă folosea un băţ cu cârlig pe care-l agăţa de salcia sau de plopul cel mai apropiat."

Comic este războiul care izbucneşte între Andrei Mortu şi dicomesieni. Brigandul l-a încoronat pe Constantin Pierdutul rege al *Insulei Cailor,* punându-i o coroană de crenguţe de salcâm pe
628
cap, şi l-a adăpostit în Palatul de Papură când dicomesienii au dat foc insulei. Urmuzianismul e prezent în multe detalii: "In momentul sosirii la palat, Andrei Mortu îşi cioplea un picior de rezervă din lemn de plop. Insula e complet înconjurată. Mlaştinile sunt stropite cu furtunuri de petrol şi incendiate în flăcări mari. Andrei Mortu îl sfătuieşte pe Constantin Pierdutul să ceară soli de pace: «Măria Ta, războiul e pierdut, forţele sunt total inegale». Constantin nu ia în seamă vorbele deşănţate ale brigandului." în acelaşi spirit, continuarea ostilităţilor e descrisă cu inconsecvenţe logice deliberate şi presărată cu absurdităţi. Andrei îl predă pe rege dicomesienilor, "în schimbul a câteva zeci de cartuşe de vânătoare", printr-un interpus, care, la rându-i, îl dă pe hoţ pe mâna jandarmilor: "Andrei Mortu moare *delinitiv* în drum spre ocnă. *Cântecele despre vitejia lui şi le făcea singur.* S-a dovedit asta după aceea. Plătea lăutarilor să le răspândească, dar în aşa fel încât povestea cântată, să se creadă că vine din cu totul alte părţi decât dinspre *Insula Cailor şi dinspre Palatul de Papură.* Nici cântecul de sfârşit n-ar fi fost făcut de altcineva decât tot de Andrei." Parodia e făţişă. Un destin demn de Turnavitu, cel ajuns ventilator de cafenea, are Constantin Pierdutul, care, făcut scăpat după războiul cu dicomesienii, ajunge în cafeneaua Iepei-Roşii de la Metopolis, unde, dat fiind geniul lui la matematici şi în pofida faptului că îl dusese la dureri mari de cap şi la nebunie, este folosit o vreme ca maşină de calculat.
în sfârşit, nu doar felul de a povesti e parodiat în scopuri comice, dar substanţa epică însăşi formează obiect de deriziune parodică: epicul, aparent bogat şi variat, este în fond neînsemnat. Putem vorbi de simularea epicităţii. Dintre evenimentele povestite, o bună parte sunt absolut derizorii, deşi relatate pe tonul cel mai serios cu putinţă şi cu o mulţime de amănunte. Instalaţia de fabricat lumânări a lui Glad e amănunţită astfel pe o pagină, fără alt folos decât acela umoristic. Alteori o întâmplare determină un lanţ de consecinţe neprevăzute şi acţiunea creşte catastrofic, în *boule de neige,* ia proporţii, pentru ca, în final, tensiunea să cadă brusc printr-o clarificare ironică. Femeia-para-cliser se închide pe neaşteptate în turnul bisericii, luând cu sine doar pâine şi apă, ca să-şi ispăşească, se crede, multele păcate, aşa cum vechii creştini se urcau pe stâlpi sau se refugiau în deşert ca să înfrunte ispitele. Fără bătaia clopotelor, sărbătorile metopolisiene sunt însă compromise. întreg oraşul se adună sub zidurile bisericii în tentativa
629
de a o smulge pe femeie din hotărârea ei. Zadarnic. Sunt aduşi *Păcatele lumii,* copiii ei din flori, ca sa o impresioneze. Tot zadarnic. Oamenii îşi amintesc cu nostalgie de epoca în care femeia trăgea clopotele în cadenţa dictată de umplerea borcanelor cu murături (căci, femeia făcea şi gospodărie în orele slujbei): bang, pauză necesară umplerii unui borcan, bang, bang pauză, bang, şi apoi din nou, în serii similare. Până la urmă se află că femeia trăsese un pui de somn (de vreo câteva luni) în turn şi, trezită, iat-o, se întinde bine, apoi întreabă cât e ceasul şi începe să se vaite că a întârziat tragerea clopotelor. Ispăşirea e ridiculizată ca şi păcatul. Acest similiepic transformă unele pagini din roman într-un fel de epopee eroi-comică.
Mitul, abia instalat prin procedeele pe care le-am enumerat (numele, roata şi labirintul), este, astfel, ciuruit pe dinăuntru întocmai ca dealurile de la Metopolis de galeriile carierelor de marmură. Ne mişcăm în definitiv într-o lume de forme fără fond. N-am invocat întâmplător pe Urmuz. Există în acest univers eroic şi comic deopotrivă, legendar şi modern, o constantă placare a mecanicului pe viu. Bazaco-pol vrea să cointereseze statul în vânzările-cumpărările de bătrâne şi prezintă generalului Marosin un proiect minuţios. Felul grav şi 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 şi intrate pe mâna unor proprietari de galerii tainice. însăşi lumea, situată *la porţile orientului,* pe care o conţine romanul lui Ştefan Bănulescu, se pretează la acest mod de descriere. E o lume de ţărani-negustori, un capitalism mitic, în care până şi legendele nu vorbesc decât de aur şi 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), "societăţi şi abandonuri" financiare, proprietăţi funciare şi imobile, negoţ pe uscat şi pe apă etc. Sub raport naţional, este o lume eterogenă (români, turci, greci, tătari, slavi), cu pretenţia de a fi jucat cândva un rol de seamă în imperiul bizantin (acelaşi în istoria căruia este specialist Filip, "un imperiu artificial şi demult dispărut şi care nu mai poate aduce averi"). Când Havaet descoperă o piesă de teatru despre Bizanţ, 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™* rămâne necunoscută dincolo de *sumarul-* o piesă istorică ce se vrea foarte serioasă, dar, în fond, învederând cel mai desăvârşit comic. Ea conţine însă, ca într-o emblemă, întregul roman al lui S, tefan Bănulescu, cu mitologia lui semiburlescă şi parodică

OAMENI ŞI CÂINI

"Va să zică plecaseră oamenii la vântoare. Ce să vâneze, nu ştiam şi nici nu mă interesa. La o vânătoare vânătoarea în sine contează, jură vânătorii, şi ce cade sub puşcă e mai fără semnificaţie. Plăcerea de a vâna e totul, am aflat eu mai târziu. Plăcerea lor n-o puteam cunoaşte, acolo, pe câmp sau în pădure unde plecaseră să caute lupi sau vulpi sau Dumnezeu ştie ce. Dar eu le văzusem pe faţă plăcerea cu care îşi duceau câinii de zgardă. Mai mult decât puşca, moartă, la spinare, ca un par, câinele dolofan ori cu botul lung, ori.cu picioarele cât răşchi-toarele, era mândria stăpânului. Ţeavălungă îşi botezase dulăul: Cezar. Belivacă: Mussolini. Ciocănelea şi-l botezase Franz Iosif. Mâncând, îmi aminteam toţi câinii care ieşiseră din sat: Napoleon, Petru, Filip, Hitler, Vasile, Henric, Rex (al lui Crăişoru cel mare), Leopold, Ri-chard (al Crăişorului cel mic), Iosif, Alexandru... Ştiam de la Lereu că la noi în sat toţi câinii purtau nume de regi sau de împăraţi. Şi îmi venea să râd, mâncând, amintindu-mi cum vânătorii treceau ţanţoşi ca nişte copii, graşi că puteau să comande unor javre cu nume de regi. Măcar aşa poate ei se simţeau deasupra istoriei, mi-am reamintit eu mai târziu scena, mai grozavă decât nişte câini cu nume fudule pe care ei puteau să-i iubească şi să le mângâie părul, ori să-i asmuţă după iepuri sau vulpi, ori pur şi 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 câţiva ani la Câmpuleţ. Numai el n-avea câine şi tocmai din cauza asta mi s-a părut că el era mai fălos decât toţi vână-
632
torii, cel puţin aşa avea o lumină în ochi: ca şi cum toţi vânătorii ar fi fost câinii săi.
Spre seară s-au înapoiat gălăgioşi, plini de praf cam beţi, fără câini. Le dăduseră drumul să vină acasă din clipa când se aşezaseră în marginea pădurii la mâncare şi la băutură, în jurul lupului împuşcat. Câinii nu se rătăciseră. Le ieşeau acum în drum stăpânilor, linguşindu-se. Gălătioan mergea şi el pe jos, şi pe cal, în locul unde stătuse de dimineaţă în şa, pus de-a douălea, se bălăbănea lupul, mort, cu limba scoasă şi cu picioarele moi, ca dîn cârpe. Ţeavălungă îi dădu lui Cezar un picior scurt în burtă să intre în curte, şi Ostrogotu, la fel, căţelei sale Cezara. Şi când toţi râdeau de schelălăitul unui dulău flocos şi uriaş cât un lup cum era Cezar, văzură - şi văzui şi 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 şi el un picior între coaste şi Franz Iosif căzu pe noadă, dar se ridică imediat, ca şi cum nici nu băgase de seamă că îl bătuse stăpânul său şi îşi continuă drumul spre cal, ca beat. Ciocănelea îl izbi din nou şi atunci fu clar că Franz Iosif nici nu simţise prima lovitură, deoarece n-o simţi nici pe-a doua, ceea ce însemna că era atât de beat încât nu mai putea simţi durerea.
- Ce i-ai dat, mă, să bea?
- Eu, pe dracu... Poate copiii acasă şi-au bătut joc de el şi i-au băgat ţuică pe gât...
- Miroase-l, poate duhneşte a vin...
Ciocănelea îl strigă şi Franz Iosif nu-i răspunse: îşi frecă doar botul, din mers, de pământul drumului, prăfuindu-se. Şi toţi începură să râdă în hohote, mai ales când animalul, parcă pus să le facă pe plac, îşi şterse botul cu laba. Vânătorii se strânseră în jurul lui şi cum erau beţi îl luară în braţe şi-l mirosiră pe la bot şi toţi strigară că pute a butoi. Toţi îl împinseră, apoi, ca pe o minge, de la unul la altul cu picioarele, fără să-l lovească, murind de râs. Şi câinele de atâta tăvăleală prin praf stătea cu coada între picioare şi când lătra, lătra răguşit de ţuică, cu vocea schimbată, şi căuta parcă în joacă să muşte, şi n-avea putere. Lătratul lui îi făcu pe oameni să se ţină cu mâinile de burtă de atâta râs. Şi atunci îl văzui pe Lereu apropiindu-se de câine şi strigând:
- Staţi, mă nebunilor, nu vedeţi că e turbat?!
- Cum să fie câinele meu turbat, găroiule, se răsti Ciocănelea la el. E beat, râse el.
633
- E turbat, nu vedeţi că-i curg bale din gură şi are ochii roşii? Toţi îl priviră pe Franz losif dându-se un pas înapoi şi nu mai râseră. Şi se feriră când câinele se ridică din praf ca un bolovan şi vru să-şi continue drumul - şi auzii cum se încarcă armele şi parcă deodată răsunară toate puştile şi 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 epîcrnraogurăt cu *F* în 1969, continuat cu *Cei doi din dreptul Ţebeiîn* 1973, *O bere pentru calul meu în* 1974 şi *împăratul norilor* în 1976, şi probabil încheiat cu *Ploile de dincolo de vreme* în acelaşi an. După cum ne putem da seama, pasajul este perfect inteligibil, chiar şi dacă-l scoatem din context. Romanele ciclului se compun, de altfel, dinnara-ţiuni relativ independente, întrecârese stabileşte mai degrabă o legăr turăjleatmosferă.(oameni şi locuri) decât de subiect. Subiectul este dezlânat şi haotic. S-a observat, de exemplu, că, sub raport temporal, acţiunea propriu-zisă din cele şase romane este cuprinsă între episodul secund din *F,* intitulat *Boul şi vaca,* şi episodul final din acelaşi roman, intitulat *Cele şapte ferestre ale labirintului.* Amintirile unor personaje ne duc adesea într-o epocă mai veche, dar, considerând că an-cheta lui Tică Dunărinţu oferă de fapt prilejul principalelor evocări, şi că procurorul este, într-un fel, personajul central, subiectul poate fi limitat, la un capăt, de adolescenţa eroului, iar la celălalt, de moartea lui. A face ordine în succesiunea episoadelor 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 sfârşitul, şi reflectând, cum spune Mioara Apolzan în *Casa ficţiunii,* "stabilitatea lumii satului" de odinioară, acea "lume coerentă, ordonată de legi biologice sau sociale verificate de o tradiţie îndelungată, în care raporturile dintre personaje (sau grupuri de personaje) stau sub semnul cauzalităţii, al motivaţiilor psihologice, temperamentale, sociale etc". Din contra, în *F,* procedeele narative (ancheta, vocile, absenţa unei conştiinţe integratoare) şi arhitectura "devin modalităţi adecvate de pătrundere într-o lume derutată, scoasă din echilibrul său, o lume culpabilă sau culpabilizată, care-şi 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 şi aici necesare. Martorul întâmplării este un copil, pe nume Nicanor, dar el o povesteşte după mulţi ani procurorului, dându-i atunci şi o interpretare personală. De această perspectivă dublă rezultă unele distorsiuni. Altele se datorează faptului că Nicanor îşi aminteşte plecarea matinală a vânătorilor în timp ce mănâncă, la prânz, şi cu puţin timp înainte de înapoierea lor. Autorul mizează deliberat pe astfel de alternări (şi confuzii) de planuri temporale, speculând uneori abuziv relativitatea timpului. Niciodată nu putem fi siguri de cronologia evenimentelor sau de raportul dintre producerea unui eveniment şi relatarea lui.
Aşadar, de dimineaţă, Nicanor a stat în poarta casei şi a privit convoiul vesel al vânătorilor cum se scurge pe ulița mare a satului către pădure. E sezon pentru vulpi şi lupi. Sub ochii copilului, se petrece o scenă cotidiană, obişnuită. Ea este completată de'informaţii curente, aş zice tradiţionale, care scot din umbră acea parte a întâmplării la care Nicanor n-a mai fost de faţă, şi anume sfârşitul vânătorii. După ce au împuşcat un lup, vânătorii s-au aşezat la mâncare şi băutură în marginea pădurii. Şi-au alungat câinii, deveniţi netrebuincioşi, şi au chefuit până seara, când Nicanor îi vede intrând în sat,, ca o bandă dezordonată de bărbaţi mulţumiţi de ziua lor. Sunt la fel de beţi ca şi câinii lor care le ies în întâmpinare şi 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 şi ai altora, nume împărătesc, îşi fac minge, până când animalul cade răpus de oboseală, cu gura în spume şi ochii roşii. E momentul în care Lereu, un ţigan din sat, le bagă în cap că Franz losif a turbat. Şi atunci, speriaţi, îl împuşcă 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 glumeţe şi cu altele pline de cruzime pare să definească viziunea scriitorului. Numele date câinilor constituie o probă pentru inventivitatea fudulă a ţăranilor, niciodată, s-ar zice, lipsiţi de umor. Le place să se joace şi nu întrec marginile jocului. Pe Franz losif, azvârlindu-l de la unul la altul, se feresc să-l lovească. Sunt prea beţi însă ca să mai descifreze în spusele
635
lui Lereu adevărul şi omoară câinele ca să nu se molipsească şi ei de
turbare.
Să mergem mai departe. Pasajul este alcătuit din două episoade
distincte şi evident simetrice: plecarea la vânătoare şi întoarcerea de la vânătoare. Fără să le corespundă două maniere deosebite de prezentare, între episoade există un număr de diferenţe

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 voioşie 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 şi într-un cu totul alt mod.

Primul lucru pe care-l observă Nicanor, la plecarea vânătorilor, este, înscrisă pe chipurile oamenilor, plăcerea cu care-şi duc câinii de zgarda. O plăcere sfidătoare de stăpâni ai câinilor lor. Ca şi alte sentimente ale oamenilor din sat, şi aceasta e fățişă şi oarecum neruşinată. Şi-au botezat câinii cu nume de regi şi de potentați politici. Nu numai dintr-o bizară înclinație onomastică (deşi nici ea nu e de neglijat, dovadă numele eroilor înşişi, porecle cele mai multe), dar şi pentru a marca bine un anumit raport: acela dintre oameni şi câinii lor. Este un raport tipic de putere, pe care copilul îl sesizează iar adultul îl explică mai târziu. "Vânătorii treceau țanțoşi ca nişte copii, graşi că puteau să • comande unor javre cu nume de regi". Şi adaugă: "Măcar aşa poate ei se simțeau deasupra istoriei." Câineenuepjrislenul 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 nişte stăpâni noi, nelegitimați ca atare: numele regeşti ale slugilor le întreține beția puterii. în finalul primului episod, al plecării la vânătoare, apare cu limpezime atât faptul că relația dintre vânători şi câini deghizează o relație de putere, o relație între stăpâni şi slugi, cât şi faptul că aceasta dă naştere unei ierarhii precise în interiorul grupului: ce este Gală-tioan, singurul călare şi singurul fără câine, decât seniorul feudal,, aflat cu un cap mai sus decât vasalii care-l înconjoară, şi care, ei, sunt câinii lui? Plecarea la vânătoare înfățişează deci un grup organizat de oa-
636
meni, făloşi şi țepeni din încredințarea importanței lor. Ei trec prin praful dimineții, cu puştile pe umăr şi 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 şi gălăgioşi. Seamănă cu o armată ce se înapoiază victorioasă şi obosită. Pe calul şefului, e purtat leşul duşmanului învins. Câinii-slugi s-au împrăştiat de mult. Le ies acum în cale stăpânilor, beți şi ei, frecându-şi botul de cizme, linguşitori, parcă, şi cu acea familiaritate care apropie pe stăpâni şi pe slugi în momentele de relaxare. Stăpânii îi alungă şi îi lovesc, glumind, cu piciorul în burtă. O neglijență voioasă şterge granițele dintre clase. Mai marele însuşi al grupului îşi târăşte picioarele grele pe lângă cal. Ordinele nu mai sunt ascultate. Pentru o vreme, regulile au fost suspendate. In acest început de anomie care domneşte în colectivitatea vânătorilor, câinii-slugi fac pe măscăricii: nimeresc în picioarele calului, se împleticesc, cad în bot în praful drumului şi se şterg apoi omeneşte cu laba. Vânătorii-stăpâni, morți de râs, îşi pasează unui altuia un câine până ce acesta se prăbuşeşte de beție şi 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 muşte, 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, şi descarcă în corpul câinelui armele ucigaşe. 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-slugă. Nu există decât frica unuia de altul. Ierarhia şi ordinea sunt restabilite cu sânge rece.

Cele două lecturi pe care le-am schițat nu sunt pur şi simplu complementare. Am putea vorbi, în legătură cu pasajul analizat, dar şi cu întreg romanul lui D. R. Popescu, de o *anmnitXmcertJțudinea Iecțujii* Ea se datorează, scurt spus, dificultății de a nimeri spontan planul în care evenimentele şi personajele îşi capătă înțelesul adevărat şi deplin. Plecarea şi întoarcerea vânătorilor trebuie oare interpretate realist, ca un moment din viața cotidiană a unui sat românesc din anii '49-'5O,
637
nu mult diferit de satul antebelic, plin de aceleaşi violențe şi cruzimi, sau ele trebuie citite simbolic, ca o alegorie pentru o lume care a suferit o răsturnare brutală a vechilor valori şi în care noi raporturi de putere tind să se statornicească pe fondul de arbitrar şi 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 emblemă, 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 mânzului alb care cutreiera 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:

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 mănușă 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

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 romanescă, cu toate caracterele *ei"(Dumitru RaduPopescu)*. 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 moştenite 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 minuţioasa descriere realistă, nu este un procedeu eufemistic. Faptul că, în *Vocile nopţii* al lui Aug. Buzura sau în *Cel mai iubit dintre pământeni* al lui Marin Preda, obiectivul social al criticii este fixat aşa-zicând în pozitivitatea lui realistă, ca pretutindeni în romanul doric şi ionic, şi că, din contra, în *Vânătoarea regală,* acelaşi obiectiv apare "răsturnat", într-o negativitate de utopie satirică, nu înseamnă deloc că viziunea devine, în ultimul caz, mai puţin eficientă. Doricul şi ionicul ne apar azi limitate de principiul cam sumar al verosimilităţii. Şi ele au un acces mai dificil tocmai la absurdul pe care anomia perioadelor de tranziţie îl instaurează de obicei, fiindcă vor să descrie suspendarea legii sociale şi morale cu ajutorul respectului faţă de legea veche a naraţiunii şi a eroului psihologic. Eroul "anonim", sau care-şi 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 întrebuinţate de romancierii realişti îi corespundeau un anumit set de criterii de valorificare a realului. Cel puţin 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 şi motivate, e firesc ca artiştii să caute alte mijloace decât acelea clasice de a descrie lumea, între Grecia arhaică şi eposul homeric este o analogie structurală la fel de izbitoare ca între societatea americană postindustrială şi romanele lui Thomas Pynchon. Am notat deja că satul lui Rebreanu şi "forma" romanului *Ion* prezintă un pronunţat grad de similaritate. Mi se pare elementar ca, zugrăvind un sat care şi-a pierdut milenarele structuri şi nu şi-a construit încă altele (fenomen ce se află în centrul romanelor din ciclul *F),* romancierul să inventeze o formă proprie, ca-

pabilă de a surprinde atât brutala năruire a vechilor valori cât şi dezordinea socială şi morală caracteristică instaurării celor noi. Paralelism nu absolut obligatoriu, dar care, când funcţionează, produce specimene, de o modernă originalitate, pe când lipsa lui nu produce decât repetări (unele valabile în latură critică şi chiar utile documentar), expresie a unei conştiinţe estetice retardate.
Pot furniza, pentru această discuţie, absolut esenţială, şi o dovadă indirectă: legată de presupusul moralism din proza lui D. R. Popescu. Am susţinut şi eu, împreună cu quasi unanimitatea comentatorilor, moralismul ca însuşire caracteristică, dată fiind tema justiţiară din romane şi 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 şi ale mamei Lenei nu rămân nedezvăluite, chiar dacă pedeapsa se amână până după sfârşitul povestirii. Dar o crimă dovedită ne menţine în domeniul unei justiţii potenţiale. 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 şi 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 şi explicit, din principiile binelui şi răului; devine, cu alte cuvinte, un fel de scop în sine. Şi încă: în numele adevărului se pot comite uneori crime. Adevărul nu mai e criteriul binelui. Putinţa însăşi a adevărului este astfel compromisă într-o lume fără justiţie: crimele rămân etern inelucidate şi judecata morală n-are nici un ecou. Crimă fără pedeapsă: acesta este universul moral din *F.* E o descindere în infern, nu o justiţie. Mirela Roznoveanu are dreptate când afirmă că "în romanele lui D. R. Popescu nici un vinovat nu e pedepsit de justiţia oficială, singurele forme ale pedepsei vin pe căi neoficiale, aş spune populare", dar nu şi adăugând că "în sistemul de idei al lui D. R. Popescu justiţia ocupă un loc central". Crima, nu pedeapsa: aşadar, nici justiţia. Dovadă o altă constatare a autoarei înseşi: "Lumea în care trăieşte individualitatea poartă caracterele unei capcane. Individul poate fi ameninţat, şantajat, calomniat, arestat, deposedat de bunuri şi familie, împins la nebunie, dispariţie, sinucidere". Şi, în fine, această constatare inspirată de distincţia lui Huizinga între

domeniul vieţii sociale şi acela al jocului: "Căutarea adevărului se face în sfera jocului şi sărbătorii: tot ceea ce săvârşesc, Tică şi Moise, personajele principale ale «misterului»,,se înscrie în datele unei imense «sărbători» baroce la care participă zeci şi sute de personaje". Devine cât se poate de semnificativă "evoluţia" de la povestiri la romane: în primele, ancheta nu avea doar obiect, ci şi obiectiv moral; în ultimele, rămâne doar obiectul. E deosebirea dintre ancheta Lenei din *Dor* şi a lui

Tică din *Vânătoarea regală.* Ancheta ca scop în sine este, ea, expresia unui univers funciar amoral. Pedeapsa implică stabilirea imoralității, aşadar o normă a crimei. Amoralitatea exclude pedeapsa, situându-se în afara criteriilor justiției. Lumea lui Moise, Ică sau Celce este amorală. Când, în *Cele şapte 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) şi 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 şi pedeapsă, fără a mai putea lua vreo atitudine. Ce "moralism" este acesta? Nu e nici o urmă de dostoievskianism în *F,* dacă excepțăm pe Nicolae, singurul personaj ce poate fi gândit ca descinzând, până la un punct, din Karamazovi sau Mîşkin. 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 însăşi toate datele unui uriaş bâlci. Pictorul sabatului nu moralizează, ci înfățişează pur şi simplu sarabanda groteştilor ființe, țopăind într-un danț buf cu reverențe şi mecanice cadențe. Există neîndoielnic şi un risc major şi el a fost semnalat autorului: pierderea treptată a mizei, transformarea romanului în expresia unui simplu joc aberant şi gratuit. Ultimele romane din ciclul *F* suferă de stereotipia situațiilor şi personajelor, căzând fie în pură atrocitate, nu numai fără substrat etic, dar şi fără substrat estetic, fie în sofistica pură a căutării adevărului, în delirul interpretativ abstract şi relativist, fără vreun contact cu viața. Acolo unde acest lucru nu se întâmplă (în *F,* în *Vânătoarea regală* şi în *Cei doi din dreptul Țebei),* D. R. Popescu este creatorul uneia din cele mai stranii, originale şi 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,* şi de *Marea Roşie,* 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 întrevede, *inconsistența* realității cotidiene. *Ninge la Ierusalim* se compune dintr-o colecție de întâmplări bizare şi teribile, repetate ca într-un coşmar (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 oraşului, şi 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 ține calea unui automobilist, pe un viscol cumplit, e călcată în chip inexplicabil, dusă de acesta la miliție, unde însă nu mai ajunge etc. "Nu ştiu 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 şi retroactiv. în visul lui, povestitorul "sustrage" cadavrul luii Genghis-han din sicriu şi dă evenimentelor alt curs decât cel nefast. în timp ce duce baba ucisă în maşină, el îşi aminteşte de un medic care a omorât în acelaşi fel o babă, pe care a dus-o acasă şi a îngropat-o pe furiş noaptea în grădină, dar a fost denunțat de fata lui care, în loc să doarmă la ora aceea, citea un roman polițist despre un ucigaş 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. Şi în *Marea roşie,* găsim aceeaşi inconsistență a realității, cu deosebirea că la această impresie contribuie nu numai caracterul neverosimil şi absurd al situațiilor, dar şi ipotezele suprapuse care încearcă să lămurească lucrurile. Povestitorul, rămas în pană

643

de automobil, noaptea, pe o şosea, e luat de o altă maşină, în care se află doua femei; conversația acestora se referă la nişte cunoscuți ai lui, morți de mult, pe care-i evocă însă ca şi cum ar mai fi în viață. Drumul se termină la o cafea, în apartamentul femeilor. întors a doua zi, ca să-şi recupereze tabachera uitata, povestitorul află că gazdele lui fuseseră ucise de nu se ştie 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 şi până acum de nenumărate amănunte, e sporită de ipotezele anchetatorilor: scenariile posibile ale crimei se înmulțesc ca ciupercile. Din nou, totul pare absurd, realul îşi pierde orice substanță, timpul curge în toate sensurile ca o apă prelinsă

dintr-un vas.
Aceste două narațiuni sunt mai mult decât nişte exerciții de virtuozitate (care nu le lipseşte). Ne reține atenția şi faptul că autorul le-a situat la începutul romanelor, ca şi cum ar fi urmărit să provoace cititorului un anumit şoc. 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 şi verosimile: realitatea e dependentă de modul de a o privi şi relata; nimic nu e cert; totul e posibil. Un pas mai departe şi sentimentul de nesiguranță face loc unei nete impresii că realitatea însăşi 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 locuieşte în vârful unui plop: "Era tot în vârful» plopului... şi ținea într-o mână o umbrelă neagră, deschisă, şi în alta receptorul telefonului ce şi-l instalase pe pătuiagul pe care sta el cu picioarele sub el, turceşte. Noaptea dormea acolo şi îşi 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 paraşută". Cum să nu te gândeşti 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 pâzdarie de-ar cădea (putea să aibă şi o suta de umbrele!) se pare că şi el ştia asta şi seara, înainte de a se culca, se lega cu frânghii de trunchiul plopului. Nu era
644
nebun, îl ştiam de mult şi zilnic aproape vorbeam cu el, era în drumul meu spre şcoală şi spre chioşcul de ziare". După părerea unui consătean, locuitorul plopului nu e deloc nebun: "E ca noi toți. Dacă suntem cumva şi noi toți întregi. Dacă nu suntem şi 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 *Morometii:* "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 şi 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 şi pe care o saluta, ridicându-şi pălăriile, tot satul... Pălăria făcea parte din el, cum făceau şi picioarele, şi mâinile, şi nasul, şi gura. Fără ea şi-ar fi pierdut o parte din întregul care era el, omul de carne şi oase care era, şi ideea ce o purta şi-ar fi pierdut măreția, diadema".
N-are rost să înmulțesc exemplele. Până la urmă, din acest mod de a observa oamenii şi viața lor, se naşte senzația de spectacol burlesc, de *grand guignol,* pe care am putut-o simți şi citind pasajul analizat la început. Această latură a prozei lui D. R. Popescu n-a fost îndeajuns analizată şi explicația o găsim în prejudecata că un roman nu poate, în acelaşi timp, să dezvăluie o realitate tragică, şi să fie înțesat de elemente de comedie şi 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 naşte comicul". în Fsau celelalte, comicul este expresia tragicului inconştient din lucruri, care se ignoră ca atare: şi ține de spiritul spectacular, câteodată carnavalesc, în care sunt privite cele mai multe evenimente, oricât de îngrozitoare, "în lumea shakespeareană - scrie,Jan Kott - există o contradicție între ordinea faptelor şi ordinea morală". Putem afirma acelaşi 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 şi unde nimeni nu priveşte 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 şi de străină față de viața oamenilor cuprinsă în ea. Sacerdoții tragediei clasice ies din scenă, pe care o cedează măscăricilor tragicomediei moderne, îşi 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 măscărici şi de gesturile deriziunii lor, în care viața, moartea, nedreptatea,

laşitatea sau crima îşi pierd sensul "înalt" sau "nobil" de odinioară şi, în loc să fie tragice, sunt burleşti sau groteşti. Să nu ne grăbim: ele nu sunt din acest motiv mai puţin terifiante. Adesea, din contra. în orice caz, amestecul permanent de nobil şi de josnic, de gravitate şi de comicărie creează în noi o stupefacţie ce poate juca rolul clasicului catharsis. Ne reîntâlnim, pe acest plan, cu amintita incertitudine a lecturii. Cititorul vechii literaturi n-o cunoştea: el ştia că sentimentele regilor sunt totdeauna regale şi că o vânătoare regală trebuie să aibă maiestate. Iată însă spulberată această securitate într-o proză în care maiestuosul e îngenunchiat, în care suferinţa nu mai produce pur şi simplu milă şi râdem de ce ar fi meritat mai degrabă plânsul nostru.
Boul şi vaca, partea mediană din *F,* este un nesfârşit priveghi, început înainte de moartea mătuşii Măria şi sfârşit cu înmormântarea ei. Asistă aproape tot satul. Oamenii stau în drum, în poartă, în bătătură,, în camera unde bătrâna ţărancă îşi dă sufletul. Motivul e de tragedie ţărănească, la fel cu moartea lui Ilie Moromete, dar tonul e mai curând de farsă. Cu Măria piere un simbol al satului tradiţional. Femeia aceasta e un soi de animal mitic al satului (un personaj o consideră, fără ironie, Marea Vacă), îndurând toate umilinţele unei istorii necruţătoare şi ieşind moralmente triumfătoare din ele. Dar e cil neputinţă să trăieşti în grotesc şi să fii liber de el. Viziunea lui D. R. Popescu e mai crudă decât a lui Marin Preda, şi în orice caz mai puţin nostalgică. Chiar şi la Preda există în germene elementul de deriziune: bătrânul ţăran voind să mai fie scos o dată la plimbare în satul lui, e purtat într-o roabă, din care priveşte semeţ în jur, ca un împărat. La D. R. Popescu deriziunea e totală. Oamenii vin la priveghiul sfintei ţărănci ca la tea-
646
tru. Unii se urcă pe scăunele ca să vadă mai bine, alţii se cocoaţă pe gard şi pe canaturile ferestrelor. Lume ca la "panaramă", cum ar fi spus personajul caragialean. în marele spectacol al morţii, e loc, apoi, şi pentru spectacole mai mici, pe scene învecinate. O muiere beata boceşte pe cine nu trebuie, neştiind la cine s-a strâns lumea. O fată a Măriei târnuie prin bătătură pe o femeie din sat. Când bătrâna moare, după lunga aşteptare, două femei, rămase la căpătâiul ei, se pun pe mâncare şi pe băutură. Ca într-o nuvelă boccacciană, ele se îmbată şi nu mai nimeresc camera moartei, jelind într-una alăturată, pe o fată a ei care dormea. Fata se trezeşte în bocete şi ţipă crezând că îşi visează moartea. Bocitoarele îşi închipuie, ele, că a înviat moarta şi o iau la goană, împiedicându-se şi căzând grămadă. într-o scenă ulterioară, convoiul funerar al Măriei se întâlneşte cu acela de nuntă al unei tinere din sat. Carul mortuar e tras de un bou şi de o vacă. Pe drum şi la cimitir, lăutarii cântă, câţiva ţărani ascultă la tranzistoare un meci de fotbal, un profesor cam trăsnit salută vitele ce se întorc de la păşune iar directorul şcolii, se prăvăleşte în noroi. Peste toată această viermuiala grotescă, începe să plouă: un ţăran, pe nume Noe, ţopăie de fericire că a venit potopul. Nimic sfânt nu scapă nebatjocorit» Lumea din Fn-are acces la noblețea suferinţei şi a morţii, ci numai la caricatura lor. Nu există nici călăi nici martiri: doar bufoni.
Şi iubirea se află uneori în miezul Unor astfel de spectacole groteşti. Ileana s-a măritat, silită, cu Celce şi-l înşeală cu cine poate. Se culcă cu toţi bărbaţii din sat în afară de el. Satul vorbeşte că grădina lui Celce e fermecată şi că nu degeaba stăpânul a botezat-o grădina raiului. Noaptea se aude cum râd florile şi poamele. Râsetele sunt ciudate, neomeneşti. Splendidul pasaj pare la început desprins dintr-un basm popular: "Se auzeau şi când grădina părea pustie, de parcă erau oameni cei care râdeau, ci chiar grădina râdea, florile şi frunzele ei erau cuprinse din când în când de un murmur, poate când bătea vântul, sau când nu bătea deloc, de un murmur omenesc. Şi cei care îndrăzniră să afle cinea râdea, nevenindu-le să creadă în minunea grădinii care râde, se convinseseră de o minune şi mai mare şi spuseră la toţi, jurând că auziseră cu urechile lor cum râd florile de cireş şi de gutui, de măr, şi cum râd şi cireşele coapte, şi prunele coapte şi nucile, şi frunzele şi crengile". în centrul minunii se află Ileana, care schimbă, ca o vrăjitoare, pe toţi cei care îi calcă grădina: "Bătrânii trecând prin
647
grădina împărătesei Ileana deveneau tineri, iar tinerii necopţi deveneau, unii după un acces de furie sau tembelism, maturi. Asta era minunea şi unii se temeau să întinerească sau să se lepede mai repede de tinereţea lor plină de coşuri şi de vise nesfârşite în timpul nopţii şi nu treceau gardul grădinii lui Celce. Dar cei mai mulţi îl treceau." Mirificul spectacol al tinereţii fără bătrâneţe îşi arată însă deodată reversul grotesc: "Şi într-o zi Ileana, după ce bărbatu-său veni la prânz acasă şi după ce mânca şi o întrebă: ce mai faci, împărăteaso şi vru sa se culce, îi dădu, din faţă, nu pe la spate, cu mestecăul în cap şi-l doborî sub masă. Şi cât timp el stătu leşinat ca un butuc ea îl legă zdravăn de mâini şi de picioare cu o frânghie şi-l cară în spinare până în faţa fântânii, de unde începea grădina şi unde se afla sub un

dud, la umbră, o butie scoasă cu o zi înainte ca să fie spălată, şi-l împinse cu picioarele înainte, prin gura butiei, în butie, şi după aceea puse în gura butiei bucata de doagă care o astupa şi trase cepul ca să aibă Celce aer destul şi plecă printre pruni şi fluieră din degete de trei ori. Apoi se întoarse lângă butie şi când simţi că el se trezise din leşin, îi spuse doar să stea liniştit acolo, că tot nu poate ieşi până nu vrea ea, şi să asculte. Şi el o vreme ascultă, neştiind unde se află, apoi dându-şi seama, ascultă, neavând ce face, şi la un moment dat se întări pielea pe el: se auzea un râset ciudat, pe care nu-l auzise şi nu voise să creadă că există. Ea îl închisese, drept pedeapsă pentru necredinţa sa în puterea grădinii, îşi zise o clipă, apoi îşi dădu seama ce. fel de minune se petrecea dincolo de doagele de stejar în care se afla".

Personajul cel mai uimitor şi actorul cel mai desăvârşit 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 şi vinovat moral sau fizic de dispariţia' ori de moartea câtorva oameni din sat. Nu poate fi niciodată prins. Nici o dovadă nu-l arată pe el. E un manipulator de conştiinţe, în stare să convingă pe oricine de orice. Rareori un duh al răului s-a întrupat într-un actor atât de insesizabil ca Moise, măscărici şi *raisonneur,* comediant şi tragedian, ucigaş şi anchetator. Cum toate drumurile romanelor se intersectează în Moise (şi în Tică, dar acesta n-are nici pe departe consistenţa literară a celuilalt), a-l descrie pe Moise e totuna cu a descrie romanele. Am vorbit deja despre caracterul de farsă sinistră al prozei din ciclul *F,* ca revers al tragediei ce şi-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 şapte ferestre ale, labirintului,* Nicolae, cel care va pretinde că l-a omorât pe Moise, povesteşte cum se afla el odată ascuns sub pat în casa lui Moise, pe vremea când era omul acestuia, fidelul şi instrumentul lui, ceea ce nu-l împiedica să-l urască în taină şi să-l bănuiască a-i fi luat nevasta. La Moise se află însă Adolfiţâ, nevasta unui morar, pe care ticălosul l-a convins să i-o cedeze ameninţându-l că-i va rechiziţiona moara. Bătând cineva la uşă, Adolfiţâ crede că e bărbatul ei, de care încă se ' teme, şi sare pe geam, dar rămâne atârnată în prunul de dedesubt, cu capul în jos şi cu poalele rochiei acoperindu-i capul în loc să-i acopere ce trebuie. De venit însă vin Bradescu şi Leopoldina, un cuplu din sat, cu care directorul bea şi se distrează. Găsesc în camera alăturată nişte coroane, bărbi, cai de lemn şi săbii de vicleim şi toţi trei se costumează şi 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 bănuieşte ceva, iese încăierare şi Leopoldina moare lovindu-se cu capul de colţul patului. Comedia de până aici ar putea să ia o întorsătură tragică. Toate farsele sfârşesc 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 şi cu alţii. Nu e vorba doar de o bufonadă sinistră, ci de ceva mai mult. Această nuvelă de Renaştere, pe care am rezumat-o, implică o filosofie a istoriei exprimată clar de Moise însuşi, şi din care ne dăm seama, din nou, ca şi 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. Şi l-am găsit într-o noapte la un bal. Istoria, simplu ca bună ziua, e un joc, un tangou, sau un vals, o direcţie a paşilor, un ritm - care poate fi unul sau altul. Stăteam pe podiumul ţiganilor, cum ne porecleam noi singuri, în glumă, şi toată lumea dansa... Şi eu, cu şleahta mea de cântăreţi, topeam băutura... Şi-am început să le ucid picioarele dansatorilor, să le cânt tangouri interminabile, legate, unele de altele, până le sleiam puterea pulpelor. Până le tremurau genunchii. Ei cădeau pe scaune sleiţi de plăcerea ca dansaseră, şi habar n-aveau că erau victima bătăii

649

mele de joc. A bunei mele dispoziţii. Ii făceam să creadă că ei dansează ce vor şi cât vor şi petrec teribil. Şi de fapt nu era aşa. Ei erau victima mea, care eram beat ca un porc. Şi 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. Şi mă plăteau. Am descoperit această plăcere singur. Acest joc. Această dependenţă a lor de mine". Aici este esenţialul: istoria ca farsă.

O parte din motivele romanelor "obsedantului deceniu" scrise de Marin Preda, Aug. Buzura şi alţii, apar şi 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 ţăran se însoară şi nevasta, fată de plăpumar cu oarecare

bani, îi aduce ca zestre o şaretă cu un cal, cu care tânăra pereche face dese plimbări de agrement. Preşedintele gospodăriei din sat pune ochii pe şaretă şi o cere proprietarului, ca să se plimbe şi el. Cum acesta i-o refuză, preşedintele face ce face şi îl scoate peste noapte chiabur. Ca să plătească cotele, tânărul însurăţel e nevoit să vândă calul. Totul pare o glumă, dar nu e. Neîncetând să se joace, acelaşi ţăran leagă într-o zi o conservă goală de coada câinelui său care se nimereşte s-o zdrăngăne pe ulițe tocmai când era înmormântat un mic potentat local. Preşedintele anchetează şi descoperă cui aparţinea câinele. Ancheta merită să fie reprodusă pentru umorul ei negru: "Şi Decu Crângaşu a început să întrebe a cui era javra, să afle cine era banditul care-şi bătuse joc de Guguştiuc. Nu ştia nimeni, adică nu voia să ştie. Doar înfloreau: că de cutie era şi-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 semnalmentele: culoare neagră; sexul - masculin, după mărime; urechile, botul etc. - aşa cum îl văzuse el din turla bisericii. Şi-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 situaţia, vere?» «Asta, vere.» «Bine, noroc.» «Noroc.» Şi s-a dus Decu Crângaşu şi nimeni nici nu şi-a pus o asemenea întrebare: dacă Vasile a facut-o ca să se distreze? Ori din prostie? Decu a zis c-a făcut-o din duşmănie şi aşa a rămas. Şi pe lângă asta s-a adăugat şi problema cu şareta şi Irod, şi problema,
650

cum îi zicea Decu Crângaşu, cu situaţia plăpumarului. Şi a intrat Vasile la mititica şi-a stat câţiva ani pentru o cutie goală." Rareori o bufonerie (şi lingvistică) a camuflat o întâmplare mai crudă. Conflictul dintre Vasile şi Decu pare (şi este) derizoriu, dar împrejurările îl transformă în altceva. La D. R. Popescu istoria are peste tot această înfăţişare de farsă sub care se ascund mari violenţe. în *Cei doi din dreptul Ţebei,* câţiva adolescenţi pun stăpânire pe un sat, în absenţa bărbaţilor, duşi pe front. Ei inventează nişte jocuri nemaiauzite. Doi preoţi sunt crucificaţi şi umflaţi cu pompa de la bicicletă. Un alt personaj este plimbat călare pe măgar, cu lăutari de pe margine, batjocorit şi scuipat de torţionarii adolescenţi. Precocitatea criminală aminteşte de proza lui Capote şi Salinger. în *F,* pe lângă multe alte spectacole ale crimei, există şi acela al umilirii unei femei de către reprezentanţii abuzivi ai autorităţii, care vor s-o silească să spună unde a ascuns fiul ei o armă. Femeia e chiar mătuşa Măria şi totul e o monstruoasă înscenare: "Să nu pomenesc decât de noaptea când au luat-o din casă şi au urcat-o într-o sanie şi-au dus-o spre Turnu-vechi întrebând-o unde este ascuns revolverul lui Păun. Nu ştiu de nici un pistol, zicea ea, dar ei, împreună cu Cicerone Stoica (rămas în sat, schimbându-şi doar hainele de când era jandarm) o tot înghionteau între coaste, pe la spate, cu codărîştea biciuştii, să creadă ea că e ţeava de puşcă şi să recunoască. Şi la marginea pădurii Teiş au dat-o jos din sanie şi i-au spus să meargă prin nămeţi înaintea cailor şi să-şi facă rugăciunea dacă nu spune unde se află arma... Unde e pistolul? întrebau. Nu ştiu, răspundea ea. Hai s-o împuşcăm, vorbeau ei între ei. Nu aici, mai lângă mijlocul pădurii, vorbeau ei între ei, intrând în pădurea de tei. Au oprit sania şi au ţăcănit armele, încercându-le şi i-au spus s-o ia printre copaci şi ea a pornit printre teii înzăpeziţi... Şi ei o împingeau de la spate cu ţeava puştilor, să le simtă mereu în spate. Hai s-o împuşcăm, tot ziceau ei între ei. Şi atunci unul dintre ei a tras. Şi ea a căzut înainte, cu faţa în zăpadă, şi-a rămas nemişcată. Şi doar nu trăsese în ea, trăsese în aer, n-o împuşcase. Au ridicat-o şi atunci au simţit un miros de om şi au început să râdă, arătându-i cu degetele fusta udă. Şi ea n-a înţeles din prima clipă ce se întâmplase, visa, ori de ce râdeau ei? Şi când şi-a dat seama a cupriasSrpsiag îngrozitoare şi a început să plângă ca o fată mare şi în clipa aceea ar fi preferat să fie moartă decât să pătească asemeneagişine. Şi-au tot râs ei, umilind-o, apoi i-au spus
651
să meargă mai departe, că nu scăpase dacă se scăpase pe ea. Şi ea a mers şi iarăşi unul dintre ei a descărcat puşca în aer, însă mătuşă-sa n-a mai căzut, a rămas în picioare. Şi 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 vârât un schelet ros de şoareci; butoaiele de vin din pivniţa internatului; burta unui cal. Şi aşa mai departe. Inventivitatea istoriei este iară margini.

Dar cine sunt protagoniştii şi martorii acestor întâmplări? Majoritatea par ieşiţi dintr-o imaginaţie a naturii nu mai puţin productivă decât aceea a istoriei. Voi începe cu martorii. Nicanor e un adolescent care merge numai pe catalige, aşa cum Dimie stă cocoţat în plop. Dacă primul e un martor absolut

inocent, al doilea e un fost torţionar care vrea să fie considerat nebun şi iertat. O dată cu păcatul, deriziunea cuprinde şi ispăşirea. Dimie e un stâlpnic de tip nou. Don Iliuţă e un noncon-formist. Profesor de desen, alungat de la liceu pentru că umbla desculţ, el se identifică cu Gauguin, profesând un fel de rousseauism. Pictează doar boi şi vaci. Nici un om. Protagoniştii, la rândul lor, sunt mult mai numeroşi. Unii sunt marcaţi de semne fizice, ca Ghearăîntoarsă, ale cărui degete pot apuca pe ambele părţi ale mâinii, sau ca Ţeavălungă, un pitic priapic, meritându-şi, 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 morţii pe motocicletă şi descoperindu-şi apoi vocaţia de şef politic. Florentina Firulescu e o Ileana bestială, sub o aparenţă stăpânită. E singura femeie torţionară 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 şi-a ieşit din albia sa firească, au sărit siguranţele ce-l ţineau pe om în formele sale veşnice, de existenţă pe pământ..." Este, neîndoielnic, caracterizarea cea mai exactă a acestei lumi ieşite din ţâţâni. Noe, alt ţăran, şi-a construit o corabie, a umplut-o de animale şi aşteaptă liniştit potopul. Don Iliuţă, pe lângă că desenează exclusiv animale, afirmă că şoricarul lui e superior oamenilor. "Dar nu-ţi dai seama că prin asta arăţi - şi popa e convins - că şoricarul tău poate ce nu poate omul: să ucidă şobolanii. îţi dai seama ce jos situezi tu omul crezând că salvarea ne va veni de la câini?"
652
Oameni şi câini: acesta pare leitmotivul întregului ciclu. Până la urmă, universul din Aseamănă cu un bestiar. Moise însuşi îi apare lui Nicolae, când acesta îşi pune în cap să-l ucidă, ca un om şi, în acelaşi timp, ca un animal. La beţie,' Moise behăie căpreşte. El are şi 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 mişca. Devenise ce nu fusese niciodată. Nu zbura. Nu behăia. Era cu faţa în sus. îmi vedeam umbra lângă el, tăindu-l în două... Şi am putut să-mi pipăi atunci lumina din degetele care strângeau piatra. Şi-am strigat: sunt, sunt aici! Şi l-am pipăit şi pe Moise, mai ales cornul l-am pipăit şi am simţit că el există şi asta însemna că şi fapta mea exista şi puteam s-o pipăi. Cum pipăiam şi piatra cu care; pac, pac pac!" Nicanor are coş-mare cu fiinţe zoomorfe, cu oameni cu capete de câini: "Ţeavălungă avea două capete, dinainte avea un cap de om şi dindărăt avea cap de câine şi lătra. Şi gâtul lui Ciocănelea ţinea două capete. Şi Crăişorii amândoi lătrau câineşte. Şi Bîţa avea în gura de om dinţi de câine şi în gura de căţea dinţi de om auriţi. Cu un cap vorbeau şi cu altul mârâiau, cântau şi schelălăiau în acelaşi timp şi se dădeau peste cap, ori jucau capra şi când le era foame veneau şi mâncau un soldat ce ieşea din apă viu şi gol". în acest *mondo cane* se răspândeşte la un moment dat turbarea. Câinii sunt ucişi unul după altul. Dar adevărata boală nu este a câinilor, ci a oamenilor. O psihoză ucigaşă pune stăpânire pe sat. Originea ei am analizat-o în pasajul de la care am pornit. La o nuntă, tatăl miresei turbează şi e închis într-o cuşcă şi ţinut acolo până când îi rupe gratiile cu dinţii şi, reuşind să evadeze, se aruncă în fântână. Satul e cuprins de panică. Găinile, gâştele şi 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 cucereşte treptat toate poziţiile de rezistenţă. Ţăranii organizaţi în comandouri dau foc uscăturilor şi putregaiurilor din pădure, împuşcând 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 şi câini, într-o viziune macabră a naşterii unei specii noi şi îngrozitoare: "Au tras cu armele în vânt, umplând aerul cu miros de pulbere arsă şi câinii
653
încălziţi şi sleiţi şi ei de vlagă l-au împins până în Dunăre şi el a început să se apere azvârlindu-le apă în ochi şi ei au năvălit pe el şi l-au doborât la mal în apă şi nu se mai vedea între valuri om de eâine, erau unul peste altul, ca un alt soi de animal: făcut din capete de câine şi din trupuri de câine şi având şi un cap de om şi mâini şi 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 *ofiţerul,* omul acela important şi solemn care întreabă dacă o iei de nevastă sau te ia de bărbat, dar ceva învârtea pe acolo şi, sigur, era funcţionarul din cealaltă odaie unde primeai scris negru pe alb că mama, fiul, tata, unchiul sunt morţi, au murit şi nu se mai întorc, au fost scoşi din *scripte,* nimeni şi nimic nu-i mai poate întoarce, el era omul care-ţi

elibera dovada că celălalt nu mai există. Antipa era funcționarul neantului.
Oho, dar din asta a ieşit gluma. Oraşul era mic, toată lumea cunoştea pe toată lumea. La cârciumă şi 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 uriaşă a tiroidei lui, un colos nu mai înalt de un metru şi şaizeci şi cinci, nasul se putea ghici pe fața lui, ochii însă nu, gura ca o ploşniță mare roşie, umedă, lucioasă, asta se vedea, şi urechile ca două foi de varză fâlfâiau atunci când capul încerca să se rotească pe umeri, înfipt chiar în mijlocul spinării unui caşalot şi apoi picioarele chiar din subsuori coborând cu tot cu burtă până jos la tălpi. Ăsta era Biducă... Biducă îşi făcea cu greu loc printre mese. îl vezi? a spus pe neaşteptate Antipa, joi moare! Era luni. De fapt, nu l-am auzit decât când a spus a doua oară: joi moare. Cine? a întrebat doctorul Puşlenghea. Biducă. Unde-i Biducă? a întrebat profesorul Lăduncă. Ne-am uitat în jur, erau puține mese ocupate, început de săptămână, *relache* la orchestră, acelaşi lucru ca şi în marile restaurante din marile oraşe. 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 râs Puşlenghea, şi de ce să moară? Moare, a râs şi Antipa şi am început toți să râdem. Fără să arătăm asta, eram bucuroşi că Antipa rămăsese în seara asta cu noi, nu plecase acasă la Albala. Eşti dat dra-cu, sughiță Druică şi se îneca de râs. Am şi certificatul, a spus Antipa. A băgat mâna în buzunarul hainei şi 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, ştiu 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, aş putea spune fără să greşesc prea mult, ca şi scrisoarea unui prieten comun sau textul vreunei bine cunoscute parodii după Coşbuc sau Topîrceanu. Nu mai râdea nimeni, dar nu putea fi vorba de teamă atunci, încă nu. Curiozitate şi neîncredere, dar în felul ăsta priveam o mie de lucruri. Eşti un potlogar, a spus în cele din urmă Puşlenghea, un mare şmecher care se plictiseşte mai al naibii decât noi toți, dar ştiu de unde ai luat asta, era în spatele meu alaltăieri la cabinet, veniseşi pentru ipohondria ta... erai acolo, spunea doctorul, a-menințându-l cu coada unei furculițe şi ai văzut când l-am consultat pe nenorocitul ăsta, i-ai citit fişa şi cine ştie ce-ai înțeles! Antipa, mă băiatule, poate ai citit *Medicina la domiciliu,* sau asculți dimineața *Sfatul medicului,* poate că ai priceput că nu stau bine lucrurile cu grasul ăsta, poate, dar până să moară cine-o mai ştie pe asta şi 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 râs Puşlenghea. 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, şi, ca unul mai în vârstă, arbitru sever şi 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 ştiu eu că joi, a spus el senin. Ce sunt eu?! Am râs de el, beam cu un fel de uşurare la care nu ne gândeam atunci. Tupeu la băiatu, râdea Druică. Biducă a murit lunea următoare. Am făcut o horă în jurul lui Antipa, mă scap pe mine dă atâta râs, spunea Druică, țopăiam pe lângă Antipa n-ai ghicit, n-ai ghicit, mincinosule, lăudărosule, n-ai ghicit. Iar el se apăra senin, aşa ca la ziua onomastică, toți se reped la
656

tine cu strigăte scurte şi prietenoase şi tu încerci să scapi în acelaşi 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) strânşi în cârciuma lui Moiselini din orăşelul Dealu Ocna sunt smulşi cu bruschețe din plictiseala lor cotidiană de profeția unuia dintre ei. Profetul, doar pe jumătate mincinos, este Antipa, un funcționar mărunt 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 totuşi curând după aceea. Următoarele profeții nu vor mai da greş, nici măcar în acest fel relativ; ca şi cum

certificatele de deces, completate dinainte, ar atrage în chip inexplicabil moartea titularilor. Antipa îşi va onora numele de "funcţionar al neantului", pe care i-l dă povestitorul.
Straniile decese (în legătură cu care autorităţile vor deschide o anchetă) se produc oarecum pe neaşteptate, într-o lume ce pare complet nepregătită pentru miracol. Personajele sunt recrutate în majoritate din mica intelectualitate locală, la care se adaugă lumpenii şi alte categorii de târgoveţi. întâiul mort fiind paznicul oligofren al băii comunale, ceilalţi vor fi şeful gării şi un preot beţiv. Relieful uman al convivilor de la cârciuma lui Moiselini este minim. Lucrul cel mai important pe care îl ştim despre ei este că le place să mănânce şi să bea şi că-i amuză glumele grosolane. I-am putea bănui de o carenţă profundă de ordin existenţial. Sunt fiinţe larvare, vegetative: am putea spune, la rigoare, că sunt nişte morţi potenţiali, încât nu-i vine greu lui Antipa să le treacă numele, unul câte unul, pe certificatele lui. Lumea de la cârciumă reprezintă în eşantion lumea întregului roman: inşi mediocrii, vulgari, primitivi. Distracţiile le sunt pe măsură. Biducă, piticul monstruos, arghezian şi arcimboldesc (pierdut în conopida uriaşă a tiroidei lui, cu gura ca o ploşniţă şi urechile asemeni unor foi de varză), îi rezumă în formă caricaturală. E simbolul şi măscăriciul lor: le seamănă mult mai bine decât îşi închipuie, când îl iau în râs. Stupiditatea e o primă trăsătură. A doua o constituie lipsa complexităţii morale: suflete obediente şi deopotrivă agresive, umile şi de o familiaritate grobiană. în intimitatea nemărturisită a vieţii lor, toţi 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 emoţie adevărată nu încape aici, poate mai puţin aceea de stupoare în faţa unui hazard ce se arată previzibil. Spaima lor, câtă e, e viscerală, lipsită de sens etic. Nici o înfiorare metafizică nu mişcă apa stătută a acestor *suflete moarte.* în absenţa spiritului moral, accesul la tragic le este închis. S-ar părea, mai curând, că avem de-a face cu nişte eroi comici. Miza jocului în care se pomenesc antrenaţi fiind însă moartea, categoria (şi stilistică) cea mai potrivită este aceea a grotescului.
Aceste lucruri devin evidente când analizăm romanul. El este compus din două mari părţi, de egală întindere, corespunzând celor două zile în care se petrec întâmplările: solstiţiul de iarnă şi solstiţiul de vară. O anume simetrie a părţilor e anunţată de la început. "Schimbarea petrecută cu câteva zile în urmă capătă în dimineaţa de 21 decembrie d intensitate neobişnuită. Peste ţinutul 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 indicaţii meteorologice: "Nimic în cerul dimineţii de 21 iunie nu pare să prevestească grindina". Un decembrie canicular şi un iunie furtunos: solstiţiile sunt tulburate. Prima parte începe cu trezirea din somn a lui Antipa şi a soţiei lui, Felicia, şi se încheie, în aceeaşi noapte, cu o petrecere de familie. De mai mulţi ani, soţii Antipa sărbătoresc ajunul Crăciunului în seara de 21 decembrie. A doua parte ni-l arată pe Antipa în afara casei de la Albala, în oraşul Dealu Ocna, unde face zilnic naveta. Şi această zi se încheie cu o petrecere rituală: la cârciuma lui Moiselini. E şi ultima zi (agitată, plină de mişcare, cu întâlniri neprevăzute) din viaţa personajului care, în aceeaşi seară, e omorât de un nebun.
Deosebirea dintre cele două părţi ţine, înainte de orice, de atmosferă. Totul desparte, în fond, solstiţiul de iarnă, în care zăpezile se topesc brusc sub valul de căldură, de solstiţiul de vară, în care cade o grindină de sfârşit de lume. Paradisului domestic din partea inaugurală

Consîderaţii meteorologice găsim şi la începutul *Omului fără însuşiri,* marele roman al lui Robert Musil: "Se semnală o depresiune deasupra Atlanticului; ea se deplasa de la vest la est în direcţia unui anticiclon situat deasupra Rusiei etc." Şi, 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 şi o crimă. Ideea opoziţiei o descoperim formulată explicit în conversaţia dintre doi câini, Argus şi Eromanga. Argus se laudă iubitei lui Eromanga cu scrierea unui poem filosofic: "Poemul filosofic intitulat *Mondo cane* cuprinde, cum ţi-am mai spus, două părţi: prima parte, numită Domestica, se ocupă de lucrurile calme, sigure, caraghioase, dar lipsite de primejdie, pe care câinele le caută cu înfrigurare şi spre care ultimul vagabond ca şi marele conducător de oşti aspiră mărturisit sau nu, spaima de provizorat ne mână într-acolo. Dar ce facem o dată ajunşi acolo? Dacă ajungem! Aici începe partea a doua a poemului meu: Infernalia. Ea se ocupă cu lucrurile tulburi, întunecate, iraţionale. Nu vreau să te conving că noi câinii facem pe dracu în patru să ne găsim un coteţ cald, o strachină cu lături şi un stăpân mai de doamne-ajută numai şi numai pentru a ne putea pregăti saltul în marele spaţiu neluminat al imprevizibilului.

Vreau doar să arăt cum într-o singură ființă aceste două stări sunt active şi 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 şi infernală. Trăite pe rând de Antipa, ele sunt în fond inseparabile. Romanul se bazează pe această parabolă a sufletului uman, dublu şi contradictoriu: banal şi extraordinar, supus şi revoltat, lumesc şi diavolesc.

Eroul principal fiind Antipa, existența lui - aceea domestică şi deopotrivă aceea infernală - este surprinsă în două zile de sărbătoare. Sărbătoarea reprezintă un element capital pentru înțelegerea romanului. Cea dintâi, petrecută în familie, îşi are ritualul neschimbat de câțiva ani. în ziua respectivă, Antipa stă acasă, ca şi cum ar fi bolnav, şi se complace în a fi îngrijit, tratat, răsfățat de Felicia. E total inactiv, dormitând în fotoliu şi aşteptând să se facă seară. Când e trimis după nişte cumpărături urgente, se îmbracă gros, încotoşmănit, cu şal şi şoşoni

în proză, câinii au mai jucat acest rol de personaje familiare şi 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,* şi unde câinii Maggy şi Fidele se conversează batjocoritor despre stăpânii lor.

bătrâneşti, ca Belikov, omul în carapace din nuvela lui Cehov, deşi vremea e călduroasă iar el, un om tânăr şi sănătos. Pe străzi pare nelalocul lui, stingher şi rătăcit. Joacă într-un fel rolul bărbatului din epoca matriarhatului. Femeia, Felicia, e, din contra, spiritul activ şi dominator. Sculată foarte devreme, târguieşte, găteşte, roboteşte, prepară sărbătoarea casei. O sărbătoare care nu coincide cu aceea oficială: îşi are atât timpul (altul decât Ajunul de Crăciun al creştinilor), cât şi spațiul ei propriu (casa, domesticitatea).

Rareori un romancier a zugrăvit cu mai mult talent atmosfera şi 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 aceleaşi provincii încântătoare, stupide, pline de farmec şi plictisitoare ale domesticității. Unele pagini sunt remarcabil de asemănătoare, până şi în tonul aproape solemn în care se oficiază străvechiul cult al casei, al bărbatului şi al femeii sale. Voi desprinde din *Lumea în două zile* trei pasaje caracteristice. Casa îşi are zeitatea, întruchipată de o femeie uriaşa, cu brațe harnice care plămădesc simbolic aluatul: "Astăzi în casa lor se plămădeşte şi se coace aluatul, se bagă la cuptor friptura şi se fierb sarmalele. Dimineața în întuneric, o femeie mare cu fața lată şi brațe uriaşe pătrunde în bucătărie fără ca oamenii care dorm s-o simtă. Ochii ei sunt blânzi şi încrezători ca ai acelor mamifere rumegătoare greoaie şi ascultătoare, nedespărțite de om. S-ar spune că nici un şoarece nu ar mai avea loc în încăperea strâmtă după pătrunderea acestei femei, dar ea se mişcă uşor şi, aşa mare, se strecoară cu uşurință, lunecă, dacă ar exista horn ai spune că pe acolo a intrat." In acelaşi fel, toate micile îndeletniciri casnice sunt mitizate, oficiate solemn, încât lucrurile capătă un aer fantastic, ca şi cum ar avea o viață a lor sau ca şi cum în fiecare ar sălăşlui un duh propriu: "Tăind o felie de pâine, Antipa loveşte cu cotul toarta unei cratiți, cratița dă peste un ibric plin cu ceva cafeniu, vâscos. Ibricul nimereşte în acelaşi timp două pahare, Antipa sare sa le prindă, nu reuşeşte, dar, în salt, atinge cu capul polița cu vase goale, vasele se rostogolesc, țopăie cu mare veselie, aşa că nimeni nu mai aude cum se sparg paharele, deodată e linişte, se vede orezul cum se scurge dintr-o farfurie răsturnată, un norişor de făină pluteşte sub tavan, ca un cântec de greier se aude acum pocnetul zmal-țului şi vasele tăcute şi numai Dumnezeu ştie cum deodată frigiderul

izbucneşte în flăcări pe semne din cauza unei cozi de peşte afumat ajunsă în congelator." In această atmosferă se sfârşeşte ritul sacru al împreunării: "Bărbatul şi femeia fac acum un cuplu străvechi. El o poartă pe umeri, ochii lui sunt orbi şi senini, privesc lumea fără curiozitate şi speranță, dar picioarele sunt zdravene, țin la drum lung. Ochii femeii purtate în cârcă sunt încă vii, pătrunzători, neliniştiți, veşnic la pândă, ei descoperă, cercetează, aleg. Picioarele ei sunt moi, măduva oaselor lungi este uscată, oasele rotunde sunt reci. Cuplul îşi caută un loc într-o încăpere care se lărgeşte peste măsură şi cuprinde lumea."

Să notăm că evocările au uneori o notă comică. Bărbatul îşi părăseşte din când în când fotoliul de stăpân al somnolării sale şi pătrunde pe domeniul Femeii. Aici el se poartă stângaci, stârnind animația şi ilaritatea obiectelor. Comicul în general este adeseori legat de stângăcia devastatoare, cu precizarea că dezastrul priveşte 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. Domestica are, în romanul lui George Bălăiță, o latură solemnă (care

reconstituie o viață mitică) şi una comică (prin care mitul e tulburat de accidente hazlii). Pregătirea sărbătorii în casa Antipa le cuprinde în permanență pe amândouă. Bărbatul nimereşte din greşeală în templul Femeii, în bucătăria fabuloasă, plină de mirosuri, de culori, de obiecte utile şi, deodată, ca şi cum zeul serios al domesticității s-ar da peste cap şi s-ar preface într-un duh hazliu, pus pe şotii, lucrurile şi fenomenele casei îşi ies din rosturi: "Te iubesc, Felicia, vrea să spună Antipa, dar gura lui rămâne încleştată. Laptele, strigă el, laptele... El se repede spre oala roşie în care laptele (pus doar la încălzit pentru vreun aluat important) clocoteşte şi 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 şorțul în care singur se înfăşurase. Cade. Vai ce neîndemânatic eşti, 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: aşază cozonacul în tavă, împachetează sarmalele, închide robine-
661
tul gazului. Uşor, 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 creşte şi dă pe dinafară, descrierea domesticității fabuloase şi vesele atinge apogeul în cina, sărbătorească de la sfârşitul primei zile (în capitolele 30-33). Vin pe rând invitații, rude şi prieteni ai casei, bătrânul Antipa, August pălărierul, Paşaliu, iar la urmă, doi intruşi, inginerul Druică şi doamna Stănciulescu, o vecină, de a căror prezență neaşteptată se leagă unele perturbări ale ritualului. Scenele serioase şi cele comice alternează. Pomul de Crăciun e împodobit, masa e plina de bunătăți, vinul curge în pahare. Felicia - femeia casei, gingaşă, stăruitoare, delicat-opresivă, iubitoare şi geloasă - se teme pentru bărbatul ei - care rămâne, sub aparența cazanieră de moment, eternul aventurier, insesizabil şi înşelător. Raporturile lor, adaptate sărbătorii, îşi vădesc în permanență natura conflictuală. Femeia e bănuitoare, Bărbatul, secret. Sărbătoarea casei e în bună măsură trucată şi mincinoasă. Nu atât fiindcă ziua a fost schimbată, cât fiindcă nu reuşeşte să fie o adevărată sărbătoare. Marele kief îndelung pregătit nu are loc. Oaspeții adorm de oboseală, Felicia se agită fără sens, Antipa se plictiseşte. Din amorțire 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 şi trebuie chemată salvarea. întâmplările se precipită brusc, ca într-o comedie. Au loc tot felul de întâmplări şi accidente hazlii care presară în evenimente o oarecare doză de neprevăzut. Nu se ştie exact unde se află granița dintre ce se petrece realmente şi colportajul la care se dedau personajele. Toată lumea aleargă s-o vadă pe femeia care naşte. O mulțime imensă aşteaptă în fața uşii 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 şi mahalagească. Romanul lui George Bălăiță descrie, câtă vreme această nevoie rămâne nesatisfăcută, o falsă sărbătoare. Felicia e femeia stearpă (aşa cel puțin crede ea) şi sărbătoarea casei ei este la fel de stearpă. Crăciunul este ziua simbolică a naşterii. Miracolul neprodus în paradisul domestic va fi căutat în afară, cu un fel de furie. Gazde şi oaspeți dau buzna la uşa fetei Măria, în dorința obscură de a fi martorii unui eveniment real şi în acelaşi timp miraculos: "A născut, spune ea, un băiat voinic. Mulțimea scoate un geamăt, un oftat
662
uriaş, fără grabă ea se desface în două mari şuvoaie tăcute şi astfel, ocolind femeia mesager, mişcându-se de cealaltă parte a uşii, pătrunde în casa bătrânilor Măreai. 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 neaşteptate, într-o clipă uşa este astupată de năvala mulțimii..." Predilecția pentru astfel de spectacole colective o găseam şi în romanele lui D. R. Popescu: acolo murea mătuşa Măria, aici naşte femeia Măria. Spectacolul ne apare, în acelaşi timp, esențial şi derizoriu, grav şi comic: "Ceva tot am văzut, spune Antipa. M-am urcat pe o măsuță răsturnată şi-am văzut în fundul casei *locul,* fata cu ochii în jos, mâinile moi, cred că-şi privea pruncul în poală. Eu nu vedeam decât capul ei şi gâtul până la umeri, avea undeva în spatele ei o lumină mică şi de jur împrejur capetele oamenilor". Simbolistică transparentă: fata Măria cu pruncul repetă scena naşterii biblice. în acest fel, jumătate serios, jumătate parodic, sensul sărbătorii este, măcar în parte, recuperat.
Infernalia conține un tablou diferit. Singurul element comun constă în coexistența tonului grav cu

acela de farsă. Dar dacă Domestica e solemn-burlescă, Infernalia e populată de imagini groteşti. Eroii şi întâmplările sunt surprinse, în această a doua zi, în *negativitatea* lor. Cu tot comicul, Domestica era o formă de sacralizare a vieţii cotidiene, în Infernalia stăpâneşte, după cum o arată şi numele, un duh demoniac. Cea mai mare parte a personajelor îşi au dublul negativ, diavolesc. Pălărierului August, de exemplu, îi corespunde Anghel, şlefuitorul de oglinzi: întâiul este blând, tolerant şi înţelept; al doilea, crud şi fanatic. în Anghel sălăşluieşte răul pur. Se crede el însuşi posesorul unui secret malefic şi urmăreşte să facă din Antipa ("un funcţionar umil care ascunde o forţă uriaşă") ucenicul său, dar fiindcă nu-l găseşte la înălţime, îl ucide. Anghel detestă jocul, gluma - ca instrumente ale râsului pozitiv, sănătos, constructiv. într-un monolog poate prea explicit, el se închipuie luntraşul lui Caron, ocazie în care întâlneşte pe Cicikov, negustorul de suflete moarte. Nu-l iubeşte pe Cicikov, tranzacţia acestuia părându-i-se neserioasă. Este şi reproşul pe care-l face lui Antipa, în ale cărui pariuri vede o trădare a spiritului profund al răului. Anghel se simte înşelat în aşteptările lui, care atribuiau funcţionarului de la primărie onoarea de a fi reîncarnarea unui
663
misterios Su-Cio, un chinez ghicitor în ramuri şi proprietar al unei oglinzi în care se poate citi viitorul. Simbolistica aceasta, la care vor reveni, este pe alocuri excesivă şi confuză. Deocamdată însă Infernalia mă interesează ca versiune negativă a Domesticii. Opoziţiile pot fi urmărite şi în cazul altor personaje. Casnica Felicia îşi are dublul în Silvia Racliş, farmacista de la Dealu Ocna. S-a atras atenţia că numele acesteia din urmă are o conoţaţie simbolică. Iubirea Feliciei este doar pătimaşă şi exclusivă. Silvia reprezintă sexualitatea ucigătoare. Prezenţa ei este un factor de sexualitate a universului înconjurător. în jurul Silviei se agită forţele diavolului. Laboratorul farmaciei e descris ca un loc al vrăjilor. Servitoarea, Achilina, la rândul ei, seamănă cu o fiinţă demonică. împerecherea dintre Antipa şi Silvia nu mai are farmecul sacru şi maiestuos pe care-l avea - chiar dacă era lovită de sterilitate - iubirea cu Felicia: ea dezlănţuie elementele naturii într-o horă turbată. Singurul personaj care nu are dublu este Antipa: dar el, într-un fel, îşi conţine dublul. în definitiv, există în aceeaşi identitate, doi Antipa. Primul este insul cazanier, cu aspect bătrânicios, înfofolit, friguros, vegetativ şi neîndemânatic din Domestica. Al doilea este un tânăr seducător, viril, energic, într-o continuă căutare, din Infernalia. Forţând puţin comparaţia, am putea spune că Oblomov devine Cicikov. întâia înfăţişare pare, la sfârşit, un derizament de teatru menit a înşela bănuielile Feliciei: adevărata naturi a Bărbatului se revelă 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 Infernalia, locul protagonistului îl ocupă Antipa, bărbatul emancipat, informat de duhurile drăceşti, cu care se joacă şi care, în cele din urmă, îl vor pierde.

La toate acestea, trebuie să adăugăm că, în raport cu aceea din Domestica, sărbătoarea din Infernalia apare răsturnată. Locul, ştim deja, nu mai este căminul, casa, ci cârciuma. Preparativele şi desfăşurarea sărbătorii seamănă, atmosfera diferă. Poemul bucătăriei de exemplu îşi pierde orice lucire de poezie. Bucătăreasa, Pompilica, e o fiinţă vulgară şi animalică, versiune batjocoritoare, sarcastică, a Feliciei: "Pompilica învârteşte debreţinii în tigaie pe aragaz, da, spune ea, cu o mână ţine coada tigăii, în cealaltă are o furculiţă, întoarce carnaţii, scurţi, graşi. Ceva o stinghereşte pe dedesubt. O bretea, o cusătură, faţa ei spune că ar vrea să se scarpine, mâinile îşi văd înainte de
664
treabă, ochii caută un stâlp, un zjd, o ieşitură mai aspră, un colţ, o muchie, nu găseşte şi atunci îşi lipeşte coatele de coaste, pieptul îi iese mult în afară, şanţul dintre ţâţe se îngustează, se adânceşte, 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, omoplaţii ei se strâng unul într-altul, se freacă între ei sub pânză, ceafa se înroşeşte şi ea, umerii la fel. Subsuorile 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 pereţi". Parodia grotescă a domesticităţii 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-l5. 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 "cămăruţă" din fundul cârciumii, aşadar un *separe.* Spaţiul, astfel delimitat, este şi nu este acela public al cârciumii, întunecat de draperii din stofă groasă, trase pef inele ruginite şi pătate de muşte, interiorul este izolat într-un fel semnificativ de marele spaţiu public. Nici petrecerea nu este una obişnuită: participanţii sunt nişte aleşi, alcătuiesc o elită, care ţine

să se comporte ca atare, respectând un ritual şi interzicând accesul intruşilor. Dominanta e sordidul. Căldură mare. Transpiraţie. Tensiune surdă între protagonişti în aşteptarea festinului. Totul pare privit cu lupa, hipertrofiat şi oarecum incongruent: legăturile nu devin manifeste de,1a început: gesturi întâmplătoare, un scaun, o mână, o batistă udă, gulerul alb al halbei de bere, un obraz congestionat, o muscă pe faţa de masă trăgându-şi picioarele ca într-o mişcare de balet. Figurile care populează tabloul ies treptat la iveală din combin-area elementelor disparate: niciodată însă până la punctul în care protagoniştii să se individualizeze deplin. Urmărim filmul lent al constituirii unei mase amorfe. Există aici (ca şi în cazul cinei din casa Feliciei) o semiotică a mâncării şi ea e foarte importantă. Să raportăm întregul tablou la acela similar din *Fecioarele despletite,* pe care le-am descris în precedentul volum al cărţii mele. în romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, eram invitaţi la un prânz *distins* şi aristocratic, în pofida neglijenţei de moment (care urmărea să sugereze o stare interioară de derută): indiciu de lume bună, rafinată şi

665

pretenţioasă; mijloc totodată de caracterizare psihologică. în *Fecioarele despletite* masa era un loc care, reunind personajele, le distingea 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 şi cu masa ca ansamblu de persoane). Elementul definitoriu era de ordin calitativ: o calitate a sufletului fiecăruia reflectată de calitatea hranei şi a modului de a mânca. Am putea vedea aici o însuşire a romanului nostru antebelic, atât de burghez în această atitudine diferenţiată calitativ. Scena corespunzătoare din *Lumea în două zile* stă, din capul locului, sub semnul opus, al cantităţii. Moiselini îşi face apariţia purtând mâncarea pe o uriaşă tavă - semn al amestecului, al indistinctului, - pe care sfârâie apetisant muşchiul, se înfoaie, verde şi. gustoasă, salata şi se fudulesc cu o anume neruşinare cartofii prăjiţi. De data aceasta, hrana nu mai distinge, ci amestecă.. Participanţii la ospăţ alcătuiesc o masă amorfă: cufundându-se în mâncare (o cufundare, putem spune, corporală: mâinile se înfig în hrană, degetele se mânjesc de grăsime, bărbiile se coboară la nivelul farfuriilor, sosurile se preling ţte haine), convivii se confundă totodată între ei până la pierderea personalităţii. O asemănătoare corporalitate confuză ne întâmpină şi în alt roman contemporan: mă gândesc la ospăţul tri-malchian din noaptea Anului Nou cu care încep *Istoriile* lui Mircea Ciobanu. La originea literară a reprezentărilor îl găsim pe Arghezi din *Cimitirul* şi celelalte. Deosebirea de fineţea psihologică a prânzului din *Fecioarele despletite* trebuie încă o dată subliniată: în *Lumea în două zile* şi în *Istorii,* ospăţul e o sărbătoare a simţurilor, o orgie culinară, un triumf al fiziologicului. Nu numai distincţia dintre protagonişti e abolită, dar şi aceea dintre locul producerii hranei şi locul consumării ei. Spiritul bucătăriei pătrunde în sufragerie: "democratizare" care e o formă a promiscuităţii. Higiena burgheză s-a demodat. "Clasele" se amestecă. Neacşu, lăutarul, şi piticul Magot, chemaţi să înveselească adunarea, sunt anulaţi ei înşişi până la a nu-şi mai putea juca rolul, îngurgitaţi parcă, de gâtlejul colectiv. Dezindividualizarea e deplină: "Mâinile apucă, gurile înfulecă. Plescăitul limbilor, trosnetul fălcilor... Poţi vedea doar un braţ, cotul sau degetele şi podul palmei şi din încheietură doar jumătate sau părul ud încâlcit pe frunte, un ochi clipind sau şanţul de sub nas acoperit cu broboane mărunte de sudoare, o gambă strâmbă şi păroasă, o ureche mişcându-se în ritmul fâlci-

666

lor. Mărul lui Adam plutind, săltând la întâmplare. Şi tuşea, râgâitul făcând goluri şi umflături în ceaţa mirosului, băşici spărgându-se sau pânză de corabie în vânt." La masa din cârciuma lui Moiselini nu mai există decât organe şi funcţii.

Să facem un pas mai departe şi să remarcăm că, dacă Domestica se sfârşeşte cu naşterea (sărbătoare, totuşi, parţial recuperată), Infernalia se sfârşeşte (sau ar trebui să se sfârşească, dacă autorul n-ar adăuga un epilog-neaşteptat) 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 şi parodică a unei cine de taină (locul secret, aleşii). în mijloc, Antipa, informat de ştiinţa diavolească a prezicerii viitorului, în jur doisprezece petrecăreţi (punând la socoteală şi câinele care înfulecă sub masă, lovit cu picioarele de fraţii lui care au apucat un loc la masă). Veselia şi orgiasticul ospăţ par să dureze la nesfârşit. Când, deodată, unul din cei prezenţi îşi aminteşte de un eve-• niment îngrozitor, care-i priveşte pe toţi, petrecut în aceeaşi zi, şi de care uitase. "Puah, cum am uitat, spune procurorul Viziru, unde mi-o fi fost mintea?! Stăm aici şi bem şi mâncăm şi nimeni nu întreabă de el, parcă nu de atâtea ori am combătut noi aici. Onu! A murit azi-di-mineaţă". La aflarea veştii, în preotul Zota se trezeşte păstorul de oameni. îi arată cu degetul, îi mustră pe tovarăşii de chef, pe Antipa îndeosebi pentru pretenţia lui de a prezice

moartea (certificatul de deces al lui Onu, completat dinainte, fusese arătat tuturor): "He, he, Antipa, preafericitule, ai auzit tu trâmbițele din cer şi ți-a vorbit ție porumbelul? Ai ținut mielul în brațe? Ai făcut tu pe orb să vadă şi ai ridicat un olog din aşternutul lui? Crezi că ştii în adevăr ce ştii?" Şi încă: "Dacă este aşa, te întreb, caraghiosule, eu, eu cât mai am de trăit şi când voi trece eu râul cel întunecat?" Antipa nu e Christos, e parodia lui, e Diavolul, dar ştie: "Foarte curând, spuse Antipa, azi chiar." Şi oribila profeție se adevereşte fulgerător: Zota se prăbuşeşte, 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 naştere unui băiat etc. Această simbolistică optimistă. ne deconcertează. 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 şi al amorfului, este o lume nediferențiată (social, psihologic), de o promiscuitate vitală, primară şi grotescă. Este mai în general lumea şi a altor romane contemporane, de n-ar fi să numesc decât *Vânătoarea regală.* Eroul a încetat să mai fie propriu vorbind individul, deşi protagoniştii nu lipsesc: eroul a devenit masa. Aproape fără excepție scenele memorabile au în centra o colectivitate care îşi îneacă 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 şi al căror erou colectiv provine adesea din subsolurile sociale. *Morometii* era încă ataşat viziunii dorice în care grupul uman mai păstra un sens al ordinei, de exemplu ordinea familială. Tot aşa, *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 desăvârşită 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 şi ea nu mai este aceea a realismului doric (din *Răscoala* şi din altele). Acolo exista un narator situat la oarecare distanță de nişte evenimente considerate în obiectivitatea lor cea mai perfectă: cum am observat şi altă dată, pentru demiurgul omniscient din romanele dorice, lumea reală există. în ionic, distanța dispărea iar naratorul adopta privirea unui simplu om, incapabil să depăşească limitele experienței lui umane. Corinticul, la rândul lui, reface distanța şi demiurgia: cu deosebirea că naratorul are în vedere o lume care nu mai e obiectivă şi care se supune pe de-a-ntregul voinței lui. Altfel spus, face ce vrea cu eroii povestirii sale, pe care-i lipseşte de personalitate, transformându-i în manechine, marionete, păpuşi. Obține de la ei ce vrea, îi manipulează nestingherit. El însuşi seamănă cu un scamator sau cu un prestidigitator, cu un demiurg jucăuş şi infantil, iubind surprizele, farsele, bâlciuL

668

caricatura, arta simplă şi 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 şi 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, corinticul exprimă una autoritară, rigidă, opresivă. Dar, trebuie precizat, o concepție în care înclinațiile dictatoriale şi arbitrare, traduse în limbajul so-lemn-uniformizant al mitului, sunt permanent subminate de înclinația spre parodie, farsă şi joc. Aceste laturi opuse sunt inseparabile. Din această cauză, romanele corintice sunt nişte romane eroi-comice şi (sau) satirice. în *Cartea Milionarului,* ca să alegem un exemplu ştiut, elementul comic era discret şi imperceptibil, infiltrat în inima mitului, periclitând seriozitatea, fără totuşi a o transforma în contrariul ei. în *Lumea în două zile* comicul este de alt calibra şi poate şi 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 şi plină de consecințe, şi 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 "înaltă" a epocii, pe care a dublat-o şi a parodiat-o printr-o lume proprie de reprezentări, personaje sau forme. O lume care-şi 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 şi austeră. "Acest râs, incompatibil cu râsul satiricului, defineşte trăsătura principală a creaţiei lui Gogol. Se poate spune că natura sa interioară îl îmboldea să râdă «ca zeii», dar el a socotit necesar să-şi justifice râsul prin limitele moralei umane din vremea sa". Şi mai departe: "Numai datorită culturii populare contemporaneitatea lui Gogol intră în «marele timp». Ea dă profunzime şi asigură legătura figurilor carnavaleşti ale unor colectivităţi: bulevardul Nevski, funcţionărimea, cancelaria, departamentul (începutul din *Mantaua,* invectiva: «departamentul mârşăviilor şi flea-
669
curilor» etc). Numai cultura populară face posibilă înţelegerea *morţii vesele* la Gogol: Bulba care şi-a pierdut luleaua, eroismul vesel, metamorfoza lui Akaki Akakievici în clipa dinaintea morţii (delirul muribundului care înjură revoltat), peripeţiile sale de după moarte. De fapt, colectivităţile carnavaleşti sunt extrase de râsul popular din viaţa «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 şi estetică* (trad. Nicolae Iliescu), fiindcă roi se pare că, pe de o parte, ea explică admirabil natura dublă, eroi-comică (mitul şi parodia, seriosul şi farsa) care caracterizează corinticul, în general, iar pe de alta defineşte un anume tip de jovialitate existentă în *Lumea în două zile* (şi, în măsură mai mică, îji *Ucenicul neascultător)* care înrudeşte viziunea romancierului român cu aceea a lui Gogol (şi, prin el, cu a lui Rabelais şi Steme), binecunoscută de altfel lui George Bălăiţă, care se referă de câteva ori în romanul său la *Suflete moarte* şi alte scrieri gogoliene.

Acest raport se cuvine să ne reţină o clipă. Ştim deja că Anghel se întâlneşte cu Cicikov pe malul Styxului iar Antipa îi pomeneşte lui Paşaliu de Axenti Ivanovici Poprişcin. Eroul *însemnărilor unui nebun* ilustrează ca şi Cicikov o temă foarte răspândită în literatura rusă (de la Gogol la Sologub şi Andreev), aceea a nebuniei. Din acest punct de vedere, cel mai "rusesc" personaj din *Lumea în două zile* este Anghel. In literatura noastră tema nebuniei şi nebunul nu sunt organice, dacă exceptăm cazurile de demenţă erotică (eroul *Ciuleandrei* lui Rebreanu ori acela al *Vedeniei* lui Gib Mihăesqu, Aneta Pascu din *Rădăcinile* Hortensiei Papadad-Bengescu etc). în tot cazul, nu există marii nebuni care populează romanul rusesc, cu utopiile lor măreţe şi absurde. Anghel ar fi putut fi unul din aceştia, însă personajul, copleşit de simbolistica al cărei purtător este, mi se pare neviabil, confecţionat. E de observat şi că Anghel este singurul personaj privit printr-o altă prismă decât aceea carnavalescă şi grotescă, generală în roman. Este, cu alte cuvinte, un personaj "serios" şi cu o demenţă ce ia o formă prea clinică. Faptul că el întruchipează refuzul glumei nu constituie un motiv. Autorul îşi abandonează nejustificat modalitatea ironic-jovială în care-şi priveşte de obicei personajele.

Revenind la firul demonstraţiei, să spun că, până acum, am făcut abstacţie de formula romanului, care e originală tocmai în măsura în
670
care sprijină viziunea. Formula este oarecum paradoxală, deşi 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 iraţi-onalitate flagrantă. în cea mai mare parte, romanul se compune din notele luate de judecătorul Viziru (care face parte din grupul petrecăreţilor de la Dealu Ocna), după închiderea dosarului oficial şi când cazul i-a fost retras ca să fie clasat. Din punct de vedere legal, cercetările nu au condus (şi 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: îşi păstrează aparenţa pozitivă, ştiinţifică, dar se referă mai puţin la crimă (şi la antecedentele ei: ciudatele pariuri) şi mai mult la existenţa însăşi a personajului... Viziru strânge cu enormă răbdare date despre Antipa, aşezând cap la cap înregistrarea pe bandă a unor conversaţii (cu August pălă-rierul, cu Paşaliu etc), amintiri şi însemnări personale, precum şi tot soiul de documente. Ancheta lui sfârşeşte prin a fi un scop în sine. Meticulozitatea nu numai nu reuşeşte să desfacă nodul de contradicţii, în mijlocul căruia se află Antipa, dar alimentează mereu alte contradicţii şi sporeşte gradul de incertitudine. "Da, eu adun probe, scrie judecătorul Viziru (caietul cu scoarţe 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 înţelesul se estompează şi dispare: "Dar ce se întâmplă? Văd litere, cuvinte, rânduri. Nu văd însă nici un înţeles. Nimic nu se leagă..." Remarcăm numaidecât că acest mod de a conduce cercetarea conţine o metaforă a scriiturii literare: fostul procuror de la Dealu Ocna se comportă ca un scriitor, în

mâna căruia totul devine cuvânt, scriere: "Şi iată, scriind asta, o poftă caraghioasă şi greu de stăpânit mă face să vreau să spun totul despre casă, o simt, o văd, despre cei care au stat şi vor sta în ea, despre mirosurile şi zidurile ei." Realitatea e acoperită treptat de scriitură, ca peretele interior al piramidelor de hieroglife, 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 Sfinxul sau Golemul, pe care nici vântul deşertului, nici vreo formulă magică să nu le poată distruge."
671
întâia consecință importantă a tezei (şi a procedeului) 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 şi neretuşată, interzicând o selecție a evenimentelor. Vechea dorință a lui Camil Petrescu atinge aici o limită. Selecției şi 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 şi 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 şi cel subiectiv, realitatea şi observatorul, obiectele şi fluxul de impresii subiective care se revarsă asupra lor formează o țesătură de nedestrămat.
O separare a "vocilor" 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 nişte *Fişe de lucru* sau pagini din *Jurnalul romanului.* Rolul acestora este contrapunctic. Autorul a transcris fidel articole din ziar, întocmind o colecție de clişee: limbaj dat în situații date. Bănuim un dedesubt polemic, căci procedeul însuşi 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 îşi are limbajul propriu, "ideologia" verbalizată. A o "decortica" înseamnă a o anula. Dincolo de cuvinte, de fraze, de clişeele 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 şi stabileşte legăturile sau "trecerile". Luăm act de ea şi 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 (şi ca întindere) aparține lui Viziru din însemnările despre Antipa. O putem numi voce *purtătoare,* ca s-o deosebim de vocile *raportate* de ea (a lui Paşaliu, a lui August, a câinilor, a lui Antipa însuşi). 672
Această structură implică şi existența unui metaroman. Există o particularitate a romanelor corintice pe care am semnalat-o mai de mult. Ele sunt, aşa-zicând, *polarizante:* la un capăt, hiperrealismul, descrierea abundentă, inventarul, fotografia; la celălalt, un plan abstract, livresc, ca un depozit de simboluri şi semnificații. Un roman corintic nu e niciodată pur evenimențial. Evenimentele au totdeauna corespondențe simbolice. Sistemul întreg de opoziții şi simetrii din *Lumea în două zile* aparține acestui plan secund. Tot aici găsim şi meta-romanul virtual, adică "romanul romanului". El conține tezele estetice ale autorului (puse de obicei în gura unui personaj: în cazul de față Viziru) şi referințele eventuale la modele. Cicikov îşi face apariția în confesiunea lui Angliei: "Aţipisem şi când am deschis ochii am văzut pe mal un omuleț *nici urât şi nici frumos la înfățişare, nici prea zvelt.* Era îmbrăcat cu un frac de culoarea afinei, pieptarul scrobit lucea în lumina plumburie de pe malul râului." Referința este aici textuală: cuvintele subliniate de autor sunt din *Suflete moarte.* Referințele acoperă o sferă întinsă, totuşi limitată la o categorie literară precisă: povestiri cu diavoli *(Stan Pățitul)* sau numai fantastice *(însemnările motanului Murr),* romane corintice clasice *(Guliiver),* ca să nu vorbesc de Gogol, nelipsit, şi de altele, între care legătura e relativ uşor de văzut.
Lumea în două zile are, aşadar, o formulă hibridă, de bric-â-brac, care a deconcertat o parte a criticii iubitoare de structuri unitare şi liniare: "De atâtea ocoluri, atâtea paranteze, atâta descriptivism, atâtea poveşti ale cățelei vorbitoare Eromanga, atâtea istorii întrerupte şi reluate, amestecate, inextricabil, de ce, peste toate acestea, fragmente de articole de gazetă fără nici o legătură cu problematica romanului?" -se întreabă D. Micu în cronica din *Contemporanul* (12 dec. 1975), el, *nota bene,* numărându-se printre comentatorii favorabili ai cărții. Se întâmplă însă că reproşul cronicarului este o bună definiție *a l'enversa.* acestui roman "neeuclidian." Să ne reamintim că N. Bahtin socotea

caracteristice pentru proza carnavalescă a lui Rabelais, Steme şi Gogol tocmai digresiunea, episodicul, parantezele şi celelalte mijloace prin care spectacolul comic popular informa romanul cult. Criticul explică foarte convingător raţiunea acestui roman hibrid ca formulă şi plin de
în paranteză fie zis, Argus e povestitorul iar Eromanga mai mult ascultă.
673
atâtea năzdrăvănii, "diablerii", spectacole de bâlci şi de iarmaroc: "Prin urmare, grotescul lui Gogol nu este o simplă încălcare a normei, ci negarea oricăror norme abstracte, închistate, ca pretenţie de absolut şi de veşnicie. El neagă evidenţa şi lumea «de la sine înţeleasă» în numele adevărului neaşteptat şi inepuizabil." Cel mai frapant lucru la George Bălăiţă este tocmai luarea în derâdere a normelor (nu în ultimul rând, şi literare), latura de bufonerie estetico-morală, care îşi are reflexul în structura însăşi a romanelor sale. Are dreptate Ioan Buduca *(Labirint şi iarmaroc,* în *România literară,* 23 aprilie 1981) de la care am împrumutat sugestia pentru titlul capitolului meu: "Ochiul ce priveşte lumea este al unui *demon jovial* (doctor în vanitas vanitatum) mai degrabă decât al unei conştiinţe morale, o privire iubitoare de forme şi volume, de culori şi senzaţii, într-o autotcuprinzătoare viziune a lumii ca aparenţă." Jovialitatea naratorului lui G. Bălăiţă este expresia acestei lumi de aparenţe, neînfrânata de ipocrizii moraliste şi bucuroasă să se înfrupte din plăcerile vieţii: o lume pusă pe şotii, pe "drăcovenii", râzând cu toată gura, care încearcă în felul acesta gustul libertăţii, rezistând opresiunii tragice. în cunoscutul roman al lui Solo-gub, mohorâtul Peredonov, care se crede persecutat de un "diavol meschin" şi urăşte pe toată lumea, primeşte replica Ludmilei Rutilov, care, îndrăgostită de un puşti încântător şi nevinovat, îi explică la un moment dat acestuia, copleşindu-l cu sărutări şi mângâieri, în ce constă frumuseţea vieţii: în frumuseţea corpului. Ea spune: "Se zice că există şi suflet. Nu ştiu, nu l-am văzut. Şi ce nevoie aş avea de el? Las' să dispar în nefiinţă ca o rusalcă, să mă destram ca un nouraş sub soare. îmi place corpul omenesc gol, vânjos, suplu, care e făcut să se bucure de viaţă" (trad. Nicolae D. Gane). Aparentul amoralism nu e decât o formă a revoltei, corpul triumfă asupra sufletului. Demonul jovial se revoltă contra demonului meschin. Fluşturateca Ludmila refuză mohoreala şi nebunia. In *Lumea în două zile,* punctul de vedere "serios" e apărat de Anghel: "Gluma ucide faptele omului. Dacă vrei să ajungi unde ţi-ai propus trebuie să rămâi grav şi 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 viaţă. Lumea e un teatru, oamenii nişte actori. O notă de histroinism nu e străină de această reprezentare a existenţei. Cea mai bună definiţie a romanului său o propune George Bălăiţă însuşi la
674
începutul *Ucenicului neascultător,* când vorbeşte de scriitor (dându-i numele de cronicar):,"Ca un bun vânător de istorii, cronicarul nu va lăsa să-i scape urma asta. Cronică, poveste, romanţ sentimental cu aventuri şi filosofie, baladă, farsă, epopee, ehei, frescă, mozaic, Kaa-ba, ehei, carte de învăţătură, de joc, de visare, sigur, sigur, Bildungsroman, avatarurile unui tânăr în prima, a doua sau a treia tinereţe, câte nu poartă în lada căruţei trupa noastră care cuprinde, fireşte, 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, şi poeme libere. Seneca nu poate fi prea greoi pentru ei, nici Plaut prea uşor. Sunt neîntrecuţi atât în ce priveşte respectul celor scrise cât şi în uşurinţa exprimării..."Kc* e totul, ca într-un sac fără fund: spectacolul, misterul, farsa, tragedia, măştile, recuzita, reclama, pe scurt, bizarul amestec de specii şi genuri, ca o ladă de căruţă pentru actorii ambulanţi, 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 scălâmbăieşte şi ne face neruşinat cu ochiul.

METAMORFOZA

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwan-delt Deşi metamorfoza protagonistului din *Bunavestire, 1977,* nu este atât de radicală ca aceea a personajului lui Kafka, ea a făcut să curgă destulă cerneală şi s-a lovit de neînţelegerea unei mari părţi 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 Şt. Bănulescu, D. R. Popescu, G. Bălăiţă, Bujor Nedelcovici, Aug. Bu-zura sau Eugen Uricaru), cu alte

cuvinte un fel de comis-voiajor care, pe la sfârşitul deceniului al şaselea, îşi recomandă pretutindeni eşanti-oanele în speranţa că va face să prospere neînsemnata cooperativă meşteşugărească pe care o reprezintă. El are o meserie care a interesat şi pe alţi prozatori moderni. Comis-voiajori sunt, spre a-i numi pe cei mai celebri, şi Gregor Samsa din *Metamorfoza* lui Kafka, şi Alfredo Traps din *Pana de automobil* a lui Diirrenmatt. în primul capitol al romanului, un tinerel spilcuit şi anost, pe nume Traian-Liviu Grobei, îşi consumă concediul legal pe străzile unei staţiuni de odihnă. Nu se desparte nici o clipă de tranzistorul care-i spânzură de umăr. Are un

într-o bună dimineaţă, când Gregor Samsa se trezi în patul lui, după o noapte de vise zbuciumate, se pomeni metamorfozat într-o gânganie înspăimântătoare, (trad. Minai Isbăşescu)

676

program cotidian perfect pus la punct: muzee, case memoriale, masa de prânz, filme, lecturi, masa de seară, audiţii radiofonice cu Bach şi Ora agronomului. E un individ cu pretenţii intelectuale, serios, calculat şi cam meschin ("făcu repede socoteala cât putea să-l coste cafeaua, biletul de tren, eventual îi va lua şi ei unul? nici pomeneală, atât timp cât n-o invitase el"). Caută în totul "partea instructivă a lucrurilor" şi disprețuieşte pe "hăndrălăii ce mişună prin staţiuni" fără treabă. Are conştiinţa superiorităţii sale de om ordonat şi grav, "cu timpul bine împărţit, cu un acut simţ al demnităţii". 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. Urăşte pe "cei ajunşi", pe "inşii ăştia mereu relaxaţi" cu bani şi relaţii. "Iată o lume din care el va fi exclus", gândeşte adesea, dar, cu instinctul unui parvenit superior, simte că ei, fumătorii de ţigări străine, posesorii de automobil, ei, totdeauna eleganţi şi superficiali, nu valorează în fond cât el, Grobei, care... într-o zi... nu e aşa... Cariera acestui individ şters începe de la întâlnirea cu frumoasa Lelia Crăiniceanu, - mesagerul "celeilalte lumi", al cărei acces lui îi este deocamdată închis, - felina, visătoarea Lelia, întinsă leneş pe canapea ca o prinţesă de provincie somnoroasă şi fermecătoare. Grobei o va seduce pe Lelia, dar după ce, mai întâi, se va sustrage graţiilor ei. E primul indiciu al unei "metode" de care se va sluji, conştient, Rogulski în romanul următor, *Don Juan.* Ca şi cum stăpânirea de sine l-ar fi săltat în ochii celorlalţi cu câţiva centimetri, Grobei devine sigur de el, grosolan cât trebuie, placid dominator cât e nevoie. în "slugă" se deşteaptă "stăpânul". Deschide la început doar un singur ochi. Ah, de-ar şti orgolioasa Lelia, care îl priveşte cu atâta miloasă desconsiderare pe descărnatul, prăpăditul, penibilul aspirant la mâna ei, că a şi căzut ea, falnica şi inaccesibila, în pânza ţesută cu multă răbdare de insidiosul păianjen! Sedusă, fără s-o bănuiască încă, se joacă, provoacă, vrea să cucerească la rândul ei. Dar Grobei se dovedeşte o citadelă prea trufaşă ca să se prăbuşească atât de lesne. Prin tenacitate, îşi desăvârşeşte opera: lărgeşte cercul cuceririi, cuprinzând în el familia fetei, care, iată, capitulează, cu mic, cu mare, cu tată, mamă, soră, cumnat, motocicletă, columbar, cozonac şi dulceaţă, cu albumele şi cu amintirile ei scumpe de... familie, în faţa plinului de tact (ce e tactul dacă nu inteligenţa locului comun?), a admirabilului.Grobei. Care nu se opreşte până când nu află la picioarele lui, seduse,

677

oraşul întreg, Provincia însăşi, marea familie în care trăiesc cu toţii. Cucerirea este acum completă: Lelia a devenit logodnica oficială a solidului (moralmente, solidului) comis-voiajor, eşantionul lui cel mai de preţ. Zburdălniciile tinereţii s-au sfârşit. Spăşită, umilită, ea s-a întors la Grobei, pe care a început chiar să-l iubească, la început puţin, apoi de-a binelea. Cine ar fi crezut? Poate doar Grobei însuşi. Dar, lovitură de teatru: vânătorul îşi abandonează prada, pe Lelia, pe iminenţii socri, noile relaţii, pe toată lumea. Dispare pur şi simplu, absorbit de o preocupare care a crescut în el, în tot acesi răstimp, ca un cancer. Autorul însuşi intra în scenă spre a celebra neaşteptatul eveniment: "Totul pare finit, epuizat, din punctul nostru de vedere şi al simpaticului lector, evident! Materia epică pare şi este epuizată, dar... Doamne, viaţa, istoria, istoriografia, sunt pline de surprize, realmente totul e de cel mai prost gust: atunci când totul pare (şi este!) finit, tocmai atunci apare... nu-i aşa... apar tot felul de complicaţii..." Destinul lui Grobei ia o turnură ciudată. Merceologul a văzut într-un album al familiei Crăiniceanu o. fotografie, de care a fost tulburat, fascinat, copleşit. Viaţa lui îşi schimbă brusc cursul. In micul Grobei mijeşte o mare personalitate. Aceasta e *metamorfoza.*

Cel dintâi semn al ei îl avem în capitolul V: o după-amiază mic-burgheză, cu cafele şi dulceaţa, petrecută împreună cu Lelia, în casa provincială a Crăinicenilor, în faţa unui album de familie răsfoit pe îndelete şi aproape cu plictiseală. Grobei îşi savurează logodna, deşi ea merge cam târâş-grăpiş. Lelia a fost toată ziua la un iubit iar el, logodnicul a aşteptat-o cuminte, a lăsat-o să-şi facă siesta, ca un bărbat matur şi înţelept, care se gândeşte la fericirea viitorului menaj şi ştie să închidă ochii la

capriciile de moment ale îngeraşului lui:
"Când ea se trezi îl găsi aşezat la picioarele ei pe o pernă, cu albumele familiei în jurul lui. Părea mulţumit cu soarta şi îi trimise un zâmbet cu totul provincial. O iubea. Lelia ieşi să-i aducă o cafea şi transmise invitaţia 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 distracţie. Era, evident, absorbit de albume. Doamne, ce tinerel zăpăcit! Ea îl privea cu superioritatea caldă cu care îţi priveşti o rudă descoperită de curând. Apoi, se aşează lângă el, cu o mână pe umărul lui, în timp ce Grobei, grav, îşi sorbea cafeaua.
678
Din când în când el îi mai cerea câte o informaţie, un amănunt biografic despre cutare sau cutare, viu sau mort...
Şi ăsta? A, ăsta e unchiul Mihai, Mihi-bacsi... fratele mamei, cel care a fost în America... ţi-am povestit despre el. Abia l-am cunoscut, abia de-l mai ţin 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 subţire pe umărul lui, îi sporovăia la ureche. în sângele ei, tot mai stins, tot mai amuzat, galopa încă trăpaşul ei scump. Se înserа 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 ieşeau să se plimbe în şaretele lor, trase de caii lor musculoşi, ce asudau magnific în hamuri... în hamurile subţiri, bătute în argint şi nichel... în platină. Peste norii stridenţi, coloraţi strident, ca un evantai colosal din fildeş subţire, transparent, cu miniaturi din secolul XV... cu şaretele lor gonind printre statui de marmoră, fără un braţ, fără o coapsă, ei, cei dispreţuiţi de muritorii atotştiutori, atei, suspect de siguri pe ei... ei, cei dispreţuiţi de viii care mişunau pe jos, în febrilitatea lor, lipsiţi de religiozitate... vidaţi, goliţi de religiozitate, tâmpi... inteligenţi şi tâmpi... zeii, frumoşi în ghetoul lor, în păgânismul lor, ficşi, nemişcaţi ca stelele, în aparenţa lor, din politeţe luând înfăţişarea zeilor, a supraoamenilor... acum, când pe cer se rescria istoria scurtă a lumii, când atâtea bătălii navale şi aeriene se duceau, concomitent, printre norii strident coloraţi, când atâtea cavalerii, cavalcade coborau spre asfinţit, când însuşi Sextus Aemilianus... când fiecare dintre noi se reflectă acolo sus... şi mai sus sau... puţin mai jos de foarte sus... de înalt... în două, trei copii... când unul din ei poate, nemuritor (din simplă obişnuinţă) se reflectă, o clipă, în trotuarul de dinaintea paşilor noştri nehotărâţi... când vreunul dintre supra-oamenii aceia se apleacă, o secundă, intrigat de mâna Leliei, subţire şi albă, rezemată de-o eternitate pe umărul celui al cărui cap, ceafă, nu se vede... pentru că ei au încă ochi buni şi în infra-secunda care, în care e toată durata noastră, în infra-secunda care e istoria vieţii pe planetă, ei pot deosebi luciul de marmoră al mâinii ei... al mâinii ei în după-amiaza aceea când, sătulă de amor, adormise în faţa 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, roşcat sau negru, cu sprâncenele groase, negre, împreunate, se apleacă (s-a aplecat sau se va... timpurile, aici, sunt o goală formalitate, un fel de birocraţie) peste balustrada sa de nori, invidios, de-o invidie puerilă, ce cântă... priveşte curios, de-o curiozitate goală, imbecilă, fila de album, peste pozele acelea care... şi râde, râde total neplăcut, neinstruit, aşa un... hă-hă-hă! şi încă o dată, vulgar: - Hă-hă-ho-ho-hă-hă! şi apoi plescăie din buze şi din limbă, ca golanii, sâmbătă după-amiaza în jurul cinematografelor din cartier, scuipând plictisiţi, expert, pe sânii vreunei Claudia sau Sophia sau Gina sau... Raquel. Oh, zeii, supraoamenii iubesc provincia şi îşi pilotează des cvadrigele lor peste străzile ei pestilenţiale... 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 întâlneşti oameni eleganţi; dar în provincie ai să întâlneşti caractere!... sau aşa ceva, like something... şi zeii, supraoamenii, ei înşişi, aspirau să ajungă caractere... sau indivizi eleganţi, dracu mai ştie! în provincia lor, hipercelestă... cu alei de pietriş, cu statuetele lor ciuntite care reprezentau vreun triton, vreun peştişor... vreun Bachus mărunt şi burtos, c-un zâmbet amabil, insidios... şi, deodată, ce stupoare, unul îi scuipă lui Grobei, drept în pagină. Stupoare! Şi 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 leneşe ca să se nască până la

sfârşit... 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 uiți? îl întrebă ea, apoi, văzând - simțind mai bine zis -că el se uită la aceeaşi 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 priveşte fotografia din album, operă a unui amator, proastă, apare într-o lumină aproape comică. Personajul însuşi e insignifiant, şters. Antrenat însă în jocul unor întâmplări ieşite din comun. Considerându-şi 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 şi 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 recunoaşte în el mai uşor 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 compătimească sau să se bucure împreună cu personajul, se strecoară o inevitabilă undă de dispreț, ca acela pe care-l arătăm 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 nişte spectatori grosolani din cinematograful lumii, ei sunt la fel de ridicoli şi de proşti ca şi muritorii de rând. Muritorii şi nemuritorii apar în egală măsură "degradați", scoborâți. întâlnirea cu supranaturalul, dacă pot spune aşa, este banalizată. Să ne amintim de aceea, încă foarte clasică şi dostoievskiană în spirit deşi puternic impregnată de ironie, din *Doktor Faustus,* unde, la apariția diavolului ("un bărbat pirpiriu..., cu o şapcă sport pusă pe-o ureche"), lui Leverkuhn i se face foarte frig şi camera până atunci ocrotitoare, plăcută, din casa Ma-nardi, unde eroul locuia, începe să semene cu o ghețărie. Nici un astfel de indiciu nu mai apare în *Bunavestire.* Misterul e, în aceste condiții, complet secularizat, ca şi destinul, care nu mai are nimic din vechiul *fatum:* este el însuşi "micşorat", transformat într-un accident. Durren-matt explică, în primul capitol din *Pana de automobil,* felul cum acționează în lumea modernă fatalitățile: "Nu mai ştim ce-i teama de Dumnezeu, nu ne mai pasă de dreptate, de atotprezentul Destin din *Simfonia a cincea.* Locul lor l-au luat accidentele de circulație, digurile care se prăbuşesc din cauza greşelilor 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: "Şi deodată... cineva făcuse un fals, mărunt... cineva înlocuise cărțile... o carte! Un careu de aşi când... o chintă nobilă, orbitoare, când el aspirase, modest, pe Dumnezeul lui, la una «la as», cea mai jecmănită, cea mai potrivită cu el, cu trupul lui descărnat, cu glumele sale imbecile, dezlânate, bănăteneşti..... Ce glumă de prost gust, *domnule...* de-un uriaş prost gust! Nu-i acesta destinul, spunea cineva, dacă cuvântul acesta are vreun înțeles şi cu siguranță că nu are... O glumă de un uriaş prost gust! Să ne închinăm, să ne prosternăm cu umilință în fața Lui, a Prostului Gust cel Colosal!" Zeul scuipă cu scârbă pe o pagină a albumului foiletat de Grobei. Nu înțelege nici el mare lucru. De ce tocmai acea fotografie a militarului tinerel şi scofâlcit opreşte atenția merceologului? Şi de ce şi-a ales hazardul după-amiaza aceasta liniştită, când logodnica doarme iar viața Provinciei îşi 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 şi tristul Grobei e aruncat într-o aventură uriaşă, victimă a unei şotii pline de consecințe imprevizibile. Ce prost gust cosmic! Nu mai există măsură, bun-simț, seriozitate. Roata sorții se rostogoleşte la întâmplare, împinsă de un spiriduş invizibil, care s-a cocoțat pe ea şi țopăie, scoate limba, râde în hohote neauzite.
Cine relatează oare'aici banala şi nemaipomenita întâmplare prin care lui Grobei i se revelă destinul?

Un narator care seamănă foarte bine cu acela al psihologiştilor, deşi nu apare ca personaj în acţiune: tatonant, nesigur, căutându-şi parcă vorbele, ca un martor indiscret şi puţin confuz, incapabil să sfârşească frazele. Pare implicat, se bâlbâie, e luat el însuşi prin surprindere de ce se petrece sub ochii lui. în acelaşi timp, comentează scena cu ironia cuiva care se uită foarte de sus. E complice la ignoranţa personajului, dar îşi şi bate joc de el. Perspectiva e dublă: situată, pe de o parte, la nivelul de înţelegere al lui Grobei şi al Leliei, al căror limbaj semicult îl împrumută; situată, pe de altă parte, în provincia "hipercelestă" a zeilor care dispun cu grosolănie de soarta bieţilor muritori. Dublă este şi atitudinea naratorului:

682

complice şi sarcastică. Oameni şi zei sunt deopotrivă luaţi în serios şi batjocoriţi. Deosebirea de tonul romanului tradiţional (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 şi alt lucru despre tonul naratorului în pasajul reprodus şi anume *familiaritatea.* Cel care povesteşte o face cu un aer destins, amical, deloc scorţos. 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 potenţează. Expresivitatea involuntară a limbajului subcultural al personajelor este ridicată la puterea a doua. Un Grobei imens vorbeşte de fapt despre micul Grobei. Acest fenomen stilistic îl putem numi *grobeizarea* naratorului. Nu este o simpla imitare şi nici una accidentală. Şi nu este o treptată asimilare a naratorului de către personajul Iui, o contaminare după zeci ori sute de pagini de convieţuire: 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 însuşi în *Postfaţă)* provine din zona kitschului, care defineşte lumea şi gusturile comis-voiajorului: "Zăpada se topea, scurgân-du-se în rigole. Soarele ardea vesel, aerul era nemişcat şi centrul staţiunii forfotea de lume". *Bunavestire* nu este pur şi simplu un roman *despre* Grobei: este romanul *lui* Grobei. De adevărata încărcătură stilistică a frazei iniţiale nu ne dăm seama imediat: suspectăm la început pe autor de a face concesii gustului mic-burghez, introducându-şi protagonistul în acţiune printr-una din acele formule devenite clişeu pe care azi le întâlneşti doar la muzeul formelor literare sau sub pana romancierilor mediocri. Abia apoi observăm că autorul procedează peste tot aşa şi descoperim caracterul conştient al procedeului. Obiecţia 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, şi de către critici, şi de către prozatori. Obiecţia denotă o lectură greşită. E destul să citim *Postfaţa* 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 şi anume că Nicolae Breban are o deplină proprietate asupra cuvintelor şi că stilul eseurilor sale e,- când trebuie, ideologic şi abstract. Cel care însă povesteşte în *Bunavestire* (şi în

683

celelalte romane, poate nu încă în *Francisca,* dar cu siguranţă în *îngerul de gips)* nu este Nicolae Breban, ci un narator care are cu protagonistul său un raport cu totul special: un raport, aş spune, de atracţie-respingere, de simpatie sau presiune. Este ca şi 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-şi ia distanţele, să-l ironizeze, să-l terfelească, să-l calce în picioare.

Mai există o dovadă că ne aflăm în faţa unui procedeu conştient: romancierul îşi cunoaşte romanul, dacă pot spune aşa, la fel de bine cum naratorul îşi cunoaşte personajele şi faptele lor. Există o estetică explicită în *Bunavestire* pe care o putem cu uşurinţă 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 şi cum l-ar sili să se explice. Este evident că Nicolae Breban ştie cui se adresează în primul rând: cititorului de romane realiste, intoxicat de istorii plauzibile şi de personaje verosimile. *Acestui* cititor, care ţine ca ficţiunea să-i dea iluzia că lucrurile se petrec "ca în viaţa", autorul *Bunei vestiri* i se adresează pe un ton familiar şi aproape zeflemitor: "Acum... da, mult stimaţii mei confraţi, stimaţii mei contemporani, cum se spune (şi, orice aţi zice, oricât v-ar indigna asta, suntem totuşi contemporani şi eu, credeţi-mă, ţin la onoarea asta mai presus de orice, zău, din adâncul inimii: - zău!) - Eh bien! cum spunea d'Artagnan, a sosit clipa să ne despărţim «realmente» de eroina romanului nostru, de seducătoarea Lelia-Haretina." Procedeul adresării către cititor îl găsim la Sterne (care o trimitea, bunăoară, pe cititoarea neatentă la un capitol precedent, în scopul de a-şi completa cunoştinţele necesare urmăririi firului acţiunii!), la Rabelais, la Cervantes, dar

foarte rar la romancierii realişti. în primul rând, pentru că romancierul realist tindea către impersonalitate. Grobeizarea naratorului din *Bunavestire* indică.deja o atitudine complet diferită, care ne pregăteşte pentru apariţia autorului

Să notăm şi referinţa la eroul *Muşchetarilor:* este oare acest cititor mult mai evoluat decât adolescentul îndrăgostit de Duînas? Sensul referinţei mi se pare clar. 684

în carne şi oase şi pentru micile sale conversaţii 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 ambiţie, aş zice, cu atâta răbdare şi abnegaţie?!" Nu fără perfidie, autorul (care se coboară la mintea cititomlui de romane) are aerul că se îndoieşte de valabilitatea unui erou care se schimbă la jumătatea romanului şi chiar de meritele unui romancier care... se pretează la acest joc: "Ce fel de încredere poţi să mai ai într-un om, într-un erou de roman, care în clipa când şi-a atins scopul, dezertează, fuge, ca un schizofrenic, lăsând neterminată opera ambiţiei, perseverenţei sale, punând în primejdie soliditatea întregii sale existenţe, a stimei cunoştinţelor şi lectorilor săi?! Ce fel de treabă e asta, domnule..., ce fel de autor mai e şi 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 faţă de lector, faţă de meserie, faţă de tipograful onest care culege, faţă de corectorul anonim care îl apără de ridicol, faţă de librarul care-l aranjează în vitrină, faţă de cenzorul care îi face răul vrând să-i facă bine, sau invers...?" întrebări în fond retorice şi pline de ironie. Este vizată atât regula jocului în ficţiunea realistă (care priveşte lectura), cât şi regula care acţionează la nivelul cărţii ca bun public. Cititorul e, pe nesimţite, luat complice în explicarea unei aventuri estetice care-i modifică radical sistemul de aşteptări (în termenii sociologiei lecturii lui Jauss). Renunţarea la convenţia realistă este în primul rând o renunţare la acea logică infailibilă a personajului pe care romanul s-a bazat vreme de două secole. în acest punct al discuţiei, autorul renunţă să se mai prefacă, surprins el însuşi, şi sfidează de-a dreptul pe cititorul de romane: "Totul trebuie să aibă o logică şi dacă Grobei ăsta a dorit-o atât de mult pe Lelia asta pe care a acostat-o la Sinaia, atunci, pentru Dumnezeu, să şi-o ia.... Mă rog, sunt de acord, mă rog frumos, dar nu ştiu de ce trebuie neapărat ca totul să aibă o logică? Ce-i şi cu prejudecata asta cu logica?! Oare totul, tot ce ni se întâmplă e logic?! Sau vreţi ca

Aceeaşi familiaritate a limbajului la autor, ca şi la narator: grobeizarea e un fenomen stilistic expansiv. 685

numai literatura, ca o fosilă, să păstreze acest criteriu, dispărut suspect de mult, în cantităţi masive, din viaţa noastră de zi cu zi, din bunul-simţ cotidian?" Romanul corintic reflectă tocmai această criză a sensului: o lume din care motivaţiile au dispărut, o dată cu Dumnezeu care a murit, după vorba lui Nietzsche, şi care nu mai comportă eroi "logici", coerenţi, caractere stabile sau naratori capabili să nareze ce se întâmplă pe un ton sigur, superior, scutit de ambiguitate.

Deşi nu există nici o îndoială că autorul *Buneivestiri* şi-a "fracturat" deliberat protagonistul, dintr-o raţiune polemică, reproşul 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 acelaşi capitol VIII: "Şi apoi, cine ştie, Grobei, purtându-se ilogic, este logic în esenţă, iar eu însumi fidel structurii sale adânci, celei care i se revelă lui însuşi, în acelaşi timp ca şi mie...?" Şi continuă în chipul cel mai net: "Şi-apoi, eu nu am de ales! Eu trebuie să-l urmez, ucenicul vrăjitor, o dată ce a dezlănţuit 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 şi 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 realişti nici dacă n-ar exista metamorfoza provocată de descoperirea fotografiei ofiţerului cel tinerel. Subminări ale coerenţei realiste pot fi remarcate din primele capitole, aşa încât renunţarea seducătorului la opera ambiţiei sale nu este pe de-a-ntregul o surpriză şi nici transformarea modestului merceolog în conservatorul şi apostolul unei veritabile religii a puterii (pe care o schiţează scrisorile omului din fotografie, Farca, unchiul Leliei, mort cu zece ani mai devreme), în liderul apreciat şi recunoscut al unei bizare organizaţii întemeiate de prietenii defunctului ofiţer.

Cine este Grobei? Ştim deja că e un tânăr funcţionar prea serios şi prea grav pentru vârsta lui, doritor să se instruiască, cam lipsit de discernământ în alegerea mijloacelor, provincial stângaci, dar capabil de

686
"autosupraveghere raţională": "un semidoct distins, un semidoct necesar, cu o voinţă 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 ştie, o figură stilistică prin care se asociază elemente contrastante, opuse. O analiză sub acest raport a romanului ar descoperi prezenţa unui mare număr de oxymoroane, prin urmare a unei clare intenţionalităţi artistice: "Un început de milă faţă de ea însăşi o cuprinse, ceva *foarte greţos, foarte plăcut";* "... Mai bine zis, mă disprețuia *sincer, afectuos";* "Voi care mă iubiţi cu ură"; "Era un cer negru, plin de speranţă"; "Cocles, judecătorul, era un om şters, 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 coerenţa psihologică (ca să mă refer doar la ea) implică şi o coerenţă a tratării stilistice a personajului. Complexitatea personajului realist nu e niciodată contradictorie: ea ţine 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 voinţă, dar nu una care să se irosească, ci una necesară, capabilă a-şi propune un scop şi 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 cunoştinţa întâmplătoare de la Sinaia, colega de cameră a Leliei, intuieşte în tânărul vizitator o neconştientă forţă secretă. Grobei însuşi va scrie, ceva mai târziu, Leliei: "Numai că eu nu eram un simplu funcţionar". Ca şi Antipa din *Lumea în două zile* (dar nu pe rând, în cele două părţi ale romanului, ci concomitent, uneori în aceeaşi scenă), Grobei este deopotrivă tinerelul stângaci, penibil, care "o acostează pe Lelia şi un bărbat dotat cu o perfectă ştiinţă a vieţii. Raporturile lui cu Lelia ni-l arată în ipostaze greu de împăcat, de tip, dacă pot spune aşa, oxymo-ronic.
Voi compara, spre edificare, primele două mari scene din roman, în al doilea capitol, Grobei este invitat de Lelia şi de doamna Veturia în camera de la vilă să ia împreună ceaiul de după-amiază. Motivul după-amiezii cu ceai şi biscuiţi 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 şi fâstâcit. Doamna Veturia îl mustră că n-o însoţeşte mai des pe Lelia. "Eu îmi am programul meu! răspunse tânărul bănăţean cu o involuntară grosolănie şi 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 codoaşă) şi nonşalanţa celei mai tinere (care se întinde neglijent pe pat şi-l priveşte pe musafir cu nişte ochi glumeţi, abia mijiţi). Grobei se roşeşte, se bâlbâie, copleşit de confesiile intime ale celei dintâi şi de tăcerea celei de a doua, dar se simte bine, uşor excitat, uşor plictisit. Aerul se încarcă treptat de senzualitate. Vorbele, gesturile, atingerile curentează. Veturia şopteşte ceva în urechea lui Grobei, sfaturi, da, sfaturi, pentru nepriceperea lui ("Voi sunteţi ca nişte berbecuţi, cu cornițele voastre mici şi ascuţite, cu ochii voştri albaştri şi tulburi!"). Pe berbecuţ îl trec fiori de plăcere şi de jenă. "Ce zăpăceală, Dumnezeule! Şi toate astea dintr-o simplă ceaşcă de ceai englezesc." E din ce în ce mai "aservit" femeilor, "bărbatul şi victima lor". încearcă să se desprindă povestindu-le despre meseria lui, dar ce idioate lucruri îi ies din gură, despre sobe de teracotă, despre şamotori, despre numere de cod... După-amiaza cu ceai şi biscuiţi e o luare în posesie, o dominare erotică, din puterea căreia Grobei nu vrea şi nu poate fugi, ca un mare motan gâdilat la ureche şi care toarce de plăcere. "Tandreţea! Aceasta e sclavia unui bărbat adevărat", exclamă victorioasă Veturia. A doua zi, Grobei revine ca s-o ia pe Lelia la plimbare. Fata îl priveşte cu consideraţie şi aproape cu supunere. Faţă de scena din ziua precedentă, raportul dintre personaje s-a răstur-

Există o *semiotică* a alimentelor şi a tabieturilor alimentare în roman şi care ne poate da indicaţii utile privind nu doar mentalităţile sociale evocate, dar şi felul în care ele sunt recuperate estetic. Ca să dau un exemplu, pâinea neagră cu unt - de la *Werther* la *Doktoi Faustus* - conţine numeroase semnificaţii, de care romanul german pare conştient, legate de o anume simplitate a vieţii omeneşti, în mijlocul unei naturi încă neînstrăinate, de dorinţa de a trăi firesc, copilăresc, fără răspundere. Şi la eroul lui Goefhe, şi la Leverkiihn, pâinea unsă cu unt proaspăt este aproape un simbol pentru o perioadă fericită a vieţii lor: este marca paradisului.

688
nat. El o îmbrăţişează, o sărută, o dezbracă. Nu mai este ruşinatul, posedatul tinerel dinainte. E un bărbat destul de sigur pe el, care ştie ce vrea şi 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 şi trebuia să devină iubita lui, logodnica lui şi... da, îi va spune acum, deşi... deşi poate nu e momentul..." Grobei amână posesiunea: nu din teamă, ci dintr-o socoteală care pe Lelia o uimeşte. Simte decizia bărbatului căruia îi displace aventura şi care doreşte o investiţie serioasă, pe termen lung. Nesfârşita lor logodnă începe acum, împotriva voinţei femeii, care, jignită, se zbate să-şi impună dorinţa, dar trebuie să cedeze voinţei, deodată foarte puternice, a bărbatului. Aceste două scene seamănă destul de bine una cu alta, deşi rolurile protagoniştilor sunt inversate. Supunere, dominare, aservire, luptă: vocabularul reflectă un raport de forţe. Erosul apare deci *politizat.* Târât o vreme de Lelia, de prinţesa Lelia, ca un mic paj din suita ei triumfală, umilit, uitat, reconsiderat şi din nou uitat, Grobei îşi pregăteşte din umbra revanşa. Nu e conştient că foloseşte o metodă de seducţie, cum va fi Rogulski în *Don Juan,* şi încă şi mai puţin de caracterul politic al confruntării sexuale. Cele două scene ne revelă toate temele majore ale erosului politizat din romanele lui Nicolae Breban: şi înainte de toate, tema cuplului. Deja în primele romane, cuplul era prezent şi interpretat în acelaşi fel: Ana Mănescu - Petraşcu în *Francisca,* soţii Wilder, doamna Iamandi - Anticarul în *în absenţa stăpânilor,* Paul - Irina, Kriniţki - Miloia în *Animale bolnave,* Minda -Ludmila, Minda - Mia Fabian în *îngerul de gips.* în interiorul acestor cupluri indisolubile şi sfâşiate, două principii opuse acţionează permanent ca un soi de magnetism, cum s-ar fi spus pe vremea lui Maupassant: masculinul şi femininul, stăpânul şi sluga. Inconştientă, metoda de seducţie aplicată de Grobei nu este însă lipsită de o anumită "ideologie". Această ideologie reprezintă o relativă noutate în *Bunavestire:* Grobei îşi înveleşte refuzul, amânarea, investiţia, în vorbele mari ale unei mentalităţi de clasă. Discursul lui amoros nu e inocent, ci impregnat de prejudecăţile 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. Clişeele mentalităţii 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 puţin în acest stadiu) şi Rogulski constă în sensul cuceririi şi, parţial, în mijloacele ei. Rogulski este într-un fel la antipodul lui Grobei: donjuanismul teoretizat şi practicat de el (tot ca mod de seducţie prin aservire) e animat de un puternic spirit antiburghez şi neconvenţional; clişeele social-fa-miliale devin la el obiectul deriziunii; partenera şi-o educă într-un spirit libertin, aproape sadian. Şi dacă Grobei continuă a voi sa se facă agreabil, spre a cuceri, Rogulski procedează invers, nu atrăgând simpatia femeii, ci provocându-i antipatia şi chiar repulsia. E un nou chip de a face curte şi, în definitiv, o dezideologizare a erosului, o politizare adevărată. Politicul şi ideologia coexistă în universul mental al micului burghez Grobei: politicul pur, ca mod de manipulare a conştiinţei şi a corpului celuilalt, va fi invenţia lui Farca şi a lui Rogulski. Grobei se va recunoaşte pe sine în Farca: de unde fascinaţia extraordinară exercitată de personalitatea micuţului ofiţer din fotografiile familiei Crăiniceanu. Dar drumul lui Grobei spre Farca va trebui să treacă prin multe încercări şi va însemna o radicalizare care îl va schimba complet. La limită, spiritul mic-burghez se va despărţi de ideologia şi de vocabularul specific, se va transforma în contrariul lui, generând o concepţie cinică şi absolutistă a puterii.

Metamorfoza lui Grobei implică aşadar o identificare lentă cu Farca. E cazul să notăm că terenul pe care concepţia lui Farca pătrunde nu este nepregătit. Aproape de la început Grobei are un dublu. O altă regulă tiranică a verosimilităţii psihologice este încălcată aici. în proza realistă, astfel de lucruri nu erau cu putinţă decât la adăpostul fantasticului. Romuald din *La morte amoureuse* de Gautier este în timpul zilei un umil preot de ţară iar în timpul nopţii un gentilom bogat, a-mantul *en titre* al curtezanei Clarimonde. Oricât de perfectă ar fi trecerea dintr-o identitate în alta (nu se mai ştie de la un punct dacă preotul se visează în patul curtezanei sau gentilomul are un coşmar în care e preot), convenţia fantastică înlesneşte cititorului accesul la o împrejurare atât de stranie. In 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 acelaşi timp "logodnicul" plin de tact care ţinteşte o căsnicie legală, şi vizionarul unei lumi structurate feudal, în care singură forţa de dominare contează. Linia

690

care separă cele două ideologii şi cele două limbaje nu se vede cu ochiul liber. "Ruptura" interioară a personajului este aşa-zicând asumată, şi nu mai are nici conturul net din *Lumea în două zile.* Ideologia mic-burgheză, alcătuită din clişeele specifice, coabitează în capul lui Grobei cu o ideologie

antiburgheză, cu o viziune a unei lumi de relaţii de putere perfect transparente, lume de stăpâni şi de slugi care a abandonat orice iluzie democratică. Planurile sunt inextricabil amestecate. Un alt tip de convenţie prezidează imaginaţia şi ea nu mai implică opoziţia real-nereal. Vizitându-şi la Alba-Iulia logodnica, ducând-o la cofetărie, plimbând-o, frecventându-i familia, ca un banal aspirant la mâna unei frumoase provinciale, Grobei îi înfăţişează 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 şi cazonieră de dinainte: "Toţi se cunoşteau între ei, - spune Grobei - de parcă ar fi fost un imens conac ţărănesc cu stâlpii plecaţi aiurea - slugile se cunosc foarte bine între ele -circulau în sus şi în jos. E vorba bineînţeles de un conac spiritual, iar când spun stăpâni mă refer la învăţători, la cei în care scapără flacăra spiritului. Când mă refer la slugi, vreau să spun: cei care nu au acces, cei care cred că ştiu totul numai fiindcă cunosc în amănunt viaţa intimă, trivială, a stăpânilor. Ei nici nu bănuiesc că stăpânii lor sunt plecaţi..." Cine vorbeşte astfel? Semidoctul Grobei. Pare cu neputinţă. Şi totuşi, vorbitorul este chiar el, ţinând braţul Leliei cu infinite precauţii de logodnic model, preocupat să nu-şi plictisească iubita: "... te plictisesc cumva cele ce-ţi spun, comoara mea, îngerul meu?" în romanul realist, acest amestec (fără tradiţie) de analiză sociologică abstractă şi 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 trăieşte în limbajul trivial al clasei sale de provinciali şi un observator cultivat al celeilalte Provincii, feudale, compuse din inşi "de profesie stăpâni ai conştiinţelor, ai sufletelor", "păstori naufragiaţi ai atâtor turme de mioare", şi din slugi obediente care nu-şi pot depăşi condiţia subalternă. Două voci distincte şi opuse răsună în acelaşi timp. Cititorul de romane le aude: dar le refuză. *Bunavestire* a fost întâmpinat cu neînţelegere din cauza acestei ambiguităţi esenţiale. Standardele de lectură sunt ignorate deliberat. O astfel de ambiguitate (intenţionată) am analizat-o când am vorbit de grobeizarea naratorului

sau a autorului. Dar este sesizabilă în roman şi o altă atitudine: autorul nu îşi mimează pur şi simplu personajul, dar, la limită, se confundă cu el. S-o numim *brebanizarea* lui Grobei. Personajul este evident "forţat", 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 şi personaj are aşadar două feţe şi două funcţii în *Bunavestire.* Şi în orice caz, ea produce acea polifonie complexă în care mai multe voci se aud în acelaşi timp.

M. Bahtin, în studiile pomenite despre roman, afirma că "în roman, omul este esenţialmente un om care vorbeşte". Dar nu monologând, ci dialogând. Romanul este un gen plurilingv: "Plurilingvismul... nu este altceva decât *discursul altuia în limbajul altuia* şi serveşte intenţiilor refractate ale autorului." Intenţii totdeauna *refractate:* căci, în discursurile multiple şi etajate din roman, "autorul nu se exprimă pe sine (ca autor)", ci "le *arată* intenţiile ca pe un obiect verbal specific". în principiu, definiţia aceasta mi se pare valabilă pentru toate romanele. Dar dacă în romanul realist, plurilingvismul era discret, în romanul corintic el este făţiş. Niciodată Tolstoi nu se substituia vizibil lui Pierre Bezuhov sau lui Andrei Bolconski: le respecta, altfel zicând, autenticitatea superficială, logica, limbajul. In *Omul fără însuşiri* sau în *Bunavestire,* această regulă nu mai e simţită ca necesară. De aceea Grobei apare deopotrivă ca un semidoct şi ca un adevărat intelectual. A-i reproşa alcătuirea nearmonioasă ca pe o lipsă de firesc înseamnă a bănui pe romancier de neputinţa de a "crea viaţă". Insă el nu urmăreşte să "creeze viaţă", în sensul de eroi consecvenţi formal şi capabili să concureze starea civilă. Pictorilor abstracţi li s-a imputat de către critica conservatoare necunoaşterea, de exemplu, a desenului: personajele lor nenaturale şi stângace ar fi rezultatul unei precarităţi tehnice. Dar n-au început cei mai mulţi prin a desena clasic şi în respect de regulile naturii? Picasso, bunăoară. Beethoven a fost bănuit 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 şi XIX ca necunoaşterea desenului în pictura de la răscrucea secolelor XIX şi XX. Beethoven a scris totuşi spre sfârşitul vieţii sale *Uvertura în formă de fugă* şi impresionantele fugi din *Missa solemnis.* Cine se îndoieşte de capacitatea lui Musil de a crea personaje "vii" nu are decât să-i citească *Jurnalele,* în care găsim portretele majorităţii personajelor din *Omul*

fără însuşiri, pictate însă în manieră realistă. Ele sunt prototipurile viitorilor eroi, oamenii reali care le stau la bază: şi toţi apar cât se poate de fireşti sub raport psihologic, coerenţi şi logici. în roman, autorul i-a modificat structural. Nu înseamnă că nu ştie să creeze fiinţe de carne şi 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 pretinsei 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 şi romanul însuşi. 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 şi socială (evident şi aceasta!), dar mai ales în forma ei structurală, abisală, ca unul din cei mai vitali, înverşunați duşmani ai omului, ai umanului". Această atitudine explică ambiguitatea viziunii, dubla reacție a naratorului față de eroul său şi de lumea pe care el o simbolizează. Pe de-o parte, frica, oroarea, din care se naşte sarcasmul cel mai total: "O lume, o lume ce debordează, care bolboroseşte nu din vina noastră, sau nu numai din vina noastră! O lume fioroasă pe care am atins-o din nebăgare de seamă şi care ne astupă, se revarsă, ne depăşeşte, o lume pe care n-o mai putem ține în frâu, o lume care ne ia cu ea aşa cum pătrunde apa, noaptea, într-o clădire, furişându-se umilă pe lângă pereții bănuitori, mişcând mobilele, ca în vis, spărgând geamurile, înecând copiii în leagăn şi animalele lucide, profetice, surpând bisericile, aplecând turnurile. Rădem şi privim cu spaimă, ne agățăm de nu ştiu ce margine, de nu ştiu ce fier inconştient. Avem o clipă tentația de a fugi, gustul laşității 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 părând că mergem calm, respectabil, s-o *întindem* spre uşă. 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 şi compasiune: "Istoria simplă, un pic burlescă, rea fără răutate, blândă fără
693
înduioşare, a funcționarului ratat din sudul Banatului. Un mărunt smintit, probabil, un maniac ce n-a făcut rău nimănui. O păpuşă de lemn, vopsită caraghios, care a făcut tumbe în fața ochilor noştri trişti. Salutare, Grobei!... Salutare... dacă n-ai fost în stare să te faci iubit, în viața ta scurtă şi caraghioasă, eu, aici, pe această ultimă pagină te îmbrățişez şi... te iubesc. Pentru că ți-ai împărțit cu mine singurătatea ta la care ai ținut atât!... Pentru ca am împărțit cu tine, caraghiosule, des-cărnatule, singurătatea mea la care... am ținut atât. Salutare, bătrâne... conştiinciosule... rnaniacule... descărnatule! Salutare, zău, salutare!... Salutare!... Salutare!... Salutare."
"Nu am făcut şi nici nu am vrut să fac «frescă», adaugă autorul *Postfeței. Buna vestire* este romanul naşterii unui "mit contrafăcut de ridicol". Totul e în acelaşi timp măreț şi ridicol în ascensiunea lui Grobei: nişte zei penibili care încurcă cărțile, un destin caraghios, o întâmplare de prost gust dintr-o dupa-amiază în sânul familiei lui viitoare îl smulg pe neînsemnatul comis-voiajor din drumurile lui obişnuite şi-l aruncă în brațele Marii Aventuri. Realitatea cea mai banală este căptuşită de mit. începând cu cea mai obişnuită scenă domestică: "în curtea găinilor, lângă «stalul» porcilor care se auzeau grohăind şi râmând, 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 şi bătrânul Crăiniceanu, plutind în nimbul acelei duhori, cu porumbeii alergându-i pe brațe, pe umeri, divini şobolani: ca porcarul Eu-meus, prietenul lui Telemac. Acolo îl şi găsi Grobei, în spațiul acela, printre fiare vechi, cu găinile fugindu-i printre picioare, uriaş şi gros, surâzător, etern, el cel tolerat de familie, cel izgonit de familie acolo, în curtea «a doua», mitică. Eumeus care creştea, se lasă iubit de go-lumbi, în duhoarea înmiresmată a porcilor, ortacii lui Odiseu.... O lume de mit, mitul el însuşi, acolo în curtea economică..." Merceologul cooperativei meşteşugăreşti îşi consacră de la un moment dat înainte viața cultului pentru Farca, marele dispărut. Devine funcționarul arhivei rămase după moartea lui, apostolul unui Christos cinic şi pervers, conservatorul fanatic al spiritului lui. Adulat ca lider şi şef al misterioasei organizații pe care o organizează emulii lui Farca, Grobei ar fi avut toate şansele să devină un fel de Biessel, acel creator de sectă pe care îl evocă Th. Mann într-un roman al său, şi care, fugind de
694
oameni ca să trăiască solitar şi 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" şi "slugi"; acordul de trei sunete, alcătuind centrul melodic al oricărei tonalități, se compune din "stăpâni" sau "maeştri",

toate celelalte note ale gamei rămânând J"slugi".) In deosebire de acest personaj (se pare, istoric), Grobei se desparte violent de cei care l-au proclamat şef spiritual, pune capăt oricărei tentative de instituţionalizare a doctrinei şi se închide definitiv între pereţii bibliotecii-templu umpluţi de dosare, scrisori, caiete şi publicaţii.
Să ne oprim o clipă la doctrina pe care o slujeşte. Ea este un amestec de nietzscheeanism şi de "trăirism" românesc din anii '20-'30, un elitism reacţionar care împarte pe oameni în stăpâni şi slugi şi visează construirea unei utopice lumi dictatoriale. Oamenii reprezintă pentru Farca doar instrumentele docile ale unei religii a puterii absolute. Ma-nipulându-le conştiinţele, el întemeiază o lume de sclavi, ascultători, de roboţi spirituali. Provincia constituie simbolul acestui univers feudal sui-generis, avanpostul unei religii totalitare, care urmăreşte să lichideze egalitatea, democraţia şi celelalte "vestigii" ale ideologiei burgheze renascentiste. Mica-burghezie este instrumentul şi forţa conducătoare a acestei noi ordini spirituale care erodează toate valorile umaniste şi care-şi găseşte echivalentul social-istoric concret în nazism şi în atâtea orânduiri totalitare care fac specificul secolului XX. Un om nou, un pur *homo politicus,* se naşte din această eroziune catastrofală.
Utopie negativă, ca acelea ale lui Butler sau Orwell, înrudită cu viziunea arghezian din *CimitirulBuna-Vestire,* romanul lui Nicolae Breban nu rămâne la ilustrarea simplă a unei teze. Nu e nici o satiră, nici cu atât mai puţin, o apologie. în întreaga literatură modernă există puţine imagini atât de complexe ale apocalipsului mic-burghez. Unele elemente dostoievskiene, din *Demonii,* de exemplu, au atras atenţia comentatorilor. Dostoievskianismul a fost de la primele romane ale lui Nicolae Breban subiect de discuţie şi de contestare. Valeriu Cristea l-a negat cel mai activ, fiind de părere că', din imensele proprietăţi ima-
695
ginare deţinute de romancierul rus, în care binele şi răul coexistă inseparabile, Nicolae Breban a tăiat doar o îngustă fâşie, în care nu e)oc decât pentru trei zone: cea biologîc-sexuală, cea teratologică şi cea politică. Argumentaţia lui Valeriu Cristea rămâne, într-un punct esenţial, perfect convingătoare: lipseşte din opera romancierului român zona opusă, a bucuriei şi a seninătăţii. Consecvent tradiţiei literare autohtone, în care eroii întunecaţi, violenţi şi rapaci sunt mai numeroşi decât opuşii lor, Nicolae Breban nu ar acorda nici o atenţie laturii pozitive şi 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 încleştări zoologice", conchide Valeriu Cristea, după al doilea roman al autorului. Afirmaţia se dovedeşte valabilă şi pentru următoarele patru. Aceste romane nu transcend doar psihologicul, ci şi moralul. Domeniul conflictelor e biologic. Politicul însuşi apare ca o variantă a biologicului. De aici nu decurge însă o infirmitate estetică, dar o puternică originalitate.
Şi ea constă în capacitatea romancierului de a zugrăvi umanul în *corporalitatea* lui. Metafizica e totdeauna încorporată la Nicolae Breban. Cea dintâi şi cea mai greu de şters 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 şi casele sunt saturate de fiinţe care mişună, se ciocnesc şi se devoră. Spaţiul brebanian seamănă cu un labirint suprapopulat. O trivialitate promiscuă se înstăpâneşte în casele cu mulţi chiriaşi (dostoievskienele case de raport), în camere şi bucătării sordide, pe străzile pe care o lume amestecată se revarsă şi debordează. Clasele sociale, familiile, grupurile, indivizii alcătuiesc colectivităţi gregare, în care normele de conduită sunt transgresate. Romancierul de dinainte de război descria de obicei un singur mediu social. El era expert fie în universul rural, ţărănesc, ca Rebreanu şi Sadoveanu, fie în acela burghez, orăşenesc, ca Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu şi G. Călinescu. Era atent la graniţele dintre medii, ceea ce denota o lume (şi o viziune) stratificată în mod ordonat. Cariera cea mai obişnuită 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 graniţe, un oraş pătruns de sat, o burghezie invadată de lumpeni, dar şi un erou al cărui drum îl duce de sus în jos, spre bolgiile confuze unde colcăie monştrii. Grobei e singurul parvenit din toată opera: şi încă unul paradoxal, ratat; dacă-l privim din prisma reuşitei sociale. Toate celelalte personaje parcurg drumul invers: burgheza doamnă Ia-mandi spre casa promiscuă a anticarului, unde face experienţa sexualităţii 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 însuşi un iniţiator în declasare.

Seducând-o pe distinsa şi onorabila Tonia Vasiliu, el o dezvaţă în fond de prejudecăţile (cât de sănătoase uneori!) ale mentalităţii ei burgheze: de fidelitatea conjugală, de respectul convenţiilor şi al instituţiilor 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-şi zugrăvi şi 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". Mulţi dintre romancierii contemporani, care ilustrează corinticul, sunt nişte povestitori: Ştefan Bănulescu şi G. Bă-lăiţă, dar şi Constantin Ţoiu sau Fănuş Neagu. Romanul realist n-a cultivat, în epoca lui glorioasă, povestirea, incompatibilă cu formele obiectivităţii şi ale impersonalităţii naratorului. După o lungă eclipsă, povestirea a fost recuperată de romanul corintic. Povestirea e distantă şi are structura unei "anecdote". Există şi la Nicolae Breban o plăcere a vorbirii, nu însă de tip epic, ci ideologic. Ea îl apropie pe romancier de Alexandra Ivasiuc, cu deosebirea că *ideea* care nu lipseşte niciodată în romanele lui, uneori sub forma tezei explicite, nu apare discur-siv-eseistic, ca în *Racul,* ci tot încorporată. Inextricabilul joc al registrelor stilistice, pe care l-am studiat, provine din această corporalitate a abstracţiunilor. Ideea se lipeşte de trupul ei, alcătuieşte împreună cu el un cuplu fizic, ca acela al soţilor Vasiliu din *Don Juan:* "Aveau însă nevoie unul de altul, pentru că nici nu se gândeau să se despartă, cum se spune. Se lipiseră unul de altul pur şi simplu, făcuseră un băiat şi o fetiţă, frumuşei, curaţi, extrem de bine îmbrăcaţi, pe care toată lumea îi iubea de la prima vedere, şi... rămaseră lipiţi. Şi, când eşti, rămâi
697
astfel... lipit; mai ales vara... simţi cum transpiri uşor, neplăcut. Exact pe locul lipiturii." Ideea şi forma ei concretă, vizuală, plastică, se lipesc totdeauna în acest mod la Nicolae Breban, ca într-o simbioză fiziologică, transpiră şi nu se mai pot separa. Discursul abstract al autorului se cufundă în simţirea personajelor, se psihologizează, împrumută diii vorbirea lor vie elemente de monolog interior sau de flux al conştiinţei; 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. Aşa se întâmplă în finalul romanului *Don Juan.* Şi nu deoarece naratorul se referă deschis şi ironic la autor ("Ce facem, dragă, cu băiatul ăsta, cu... Breban?! Pare cam... zăpăcit, deşi... nu e lipsit de... nu e, ha, ha, total lipsit de... cum să zic..."): procedeul, practicat pe scară largă în *Bunavestire,* este îndreptăţit de formula prozei; dar deoarece se anulează ambiguitatea care lega pe narator de personaje, se distruge pluriling-vismul: intenţiile uneia din părţi, ale naratorului, nu mai sunt *refractate* de vorbirea personajelor (sau măcar de tipul lor de expresivitate), ci declarate direct şi clar. Din familiar-ironic, tonul devine în astfel de cazuri serios. Ironia ambiguităţii reprezintă însă în toate romanele lui Nicolae Breban cel mai autentic mod de a nara.

COMEDIA LITERA TURII

1.

într-un studiu intitulat *Viaţa şi opiniile personajelor,* Radu G. Ţe-posu propune o clasificare, foarte coerentă a romanului românesc, asemănătoare, în unele privinţe, cu a mea, dar şi deosebită în câteva puncte. Iat-o: "Evoluţia romanului ar putea fi rezumată, arbitrar, la aceste trei etape ale naraţiunii: reflectarea, bazată pe omniscienţa naratorului, în care personajul este narat şi are iluzia vieţii: este romanul *tranzitiv,* precum *Manoil, Ciocoii vechi şi noi, Viaţa la ţară, Ion, Creanga de aur, Enigma Otiliei, îngerul a strigat;* reflecţia, bazată pe conştiinţa de sine a personajului care e şi narator (uneori chiar scrie: jurnale, epistole, fără conştiinţă auctorială însă), dar care păstrează încă iluzia vieţii: 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 conştientă a ficţiunii, bazată pe conştiinţa de sine a personajului, care e şi scriitor (ori povestitor ce mistifică premeditat) şi care uzează deliberat de convenţia literaturii: este *metaromanul,* reprezentat de *Ioana, Cartea de la Metopolis, Ucenicul neascultător, Viaţa şi opera lui Tiron B., Don Juan, Solstiţiu tulburat.* Retorica acestor romane semnifică, în alt plan, o metamorfoză metafizică: supunerea faţă de transcendenţă (romanul tranzitiv), subminarea acesteia (romanul reflexiv) şi conştiinţa transcendenţei goale (metaromanul)." Trec peste unele posibil obiecţii de amănunt, între care aceea că *Don Juan* nu este cu siguranţă un metaroman, în vreme ce *Craii de Curtea-veche ai* putea fi la rigoare unul. Important rămâne criteriul, care, la prima vedere, este acela întrebuinţat şi de mine: ra-

699
portul dintre narator şi personaje. Cu toată diferita lui interpretare, însă, de fapt, eu am fost preocupat de ipostazele naratorului iar Radu G. Țepbsu 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 şi 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 sfârşit, o a treia din nou exterioară, dar de tip ludic şi 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 oblăduitoare, ca o imanență psihologică şi ca o transcendență represivă. Deplasând accentul spre capătul celălalt al raportului, Radu G. Țeposu priveşte "evoluția" romanului ca pe un proces de emancipare a personajului de sub tutela autorului şi distinge, cum am văzut, un roman tranzitiv, în care personajul e manipulat de autor (narat, analizat), un roman reflexiv, în care personajul capătă conştiință de sine, în sfârşit, un metaroman, în care personajul nu mai este eroul conştient al unei iluzii, dar însuşi 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 şi prin imitație: "Personajul a simțit necesitatea de a pune altceva în locul dogmei uzurpate şi 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 înseşi conştiința 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 conştient de relația lui cu modelul şi adesea, din această cauză, căutând să se despartă de el, prin parodiere. "Epuizând realul, orice roman încearcă depăşirea derutei provocate de autocontemplație, şi 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 defineşte acel ro-
700
man în care "convenția literaturii este asumată", căci "refacerea jucăuşă a vieții nu poate avea loc atât timp cât persistă iluzia vieții". De aceea el consideră romane ca *întâmplări în irealitatea imediată* şi *Vânătoarea regală,* clasificate de mine în tipul corintic, ca aparținând simplei reflexivități, 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 romanesc este mult mai cuprinzător în clasificarea propusă de mine, unde el nu se reduce la metaroman, deşi îl include. încercând să definesc convenția (realistă ori nerealistă) din unghiul celui care narează (sau scrie), mi-a fost oarecum indiferent dacă pesonajele înseşi sunt (sau nu) conştiente 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 şi ionice este schimbarea motivației realiste cu una simbolică. B. Tomaşevski a insistat pe bună dreptate asupra importanței felului de motivație. Rolul de vioară întâi îl deține naratorul, nu personajul. Metaromanul nu e pur şi simplu acel roman în care personajul, deplin emancipat, se comportă ca un narator conştient de faptul că narează: metaromanul e romanul care nu mai are ca obiect "viața", ci scrierea însăşi a romanului. Protagonistul nu e narator, ci *scriitor.* Şi încă ceva. Cazul *Ioanei* lui Holban este instructiv. Nu cred că *Ioana* este un metaroman, în sens propriu, chiar dacă el conține atât conştiința naratorului că scrie, cât şi 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, şi nicidecum viața lăuntrică 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 şi alte romane ale lui Gide, *Paludes* (despre care, ştim deja, B. Fundoianu afirma acum o jumătate de veac că este "istoria cuiva care scrie *Paludes")* sau *Les Ca-hiers d'Andre Walter,* operă de tinereţe, unde există mai multe romane în roman, după principiul cuburilor care intră unele în altele, şi, în fiecare din aceste romane, câte un personaj care scrie un roman. Multa vreme, metaromanul românesc a rămas în sfera de atracţie a ionicului, fiind (cum am arătat vorbind despre *Adela* ori *Ioana)* un roman de analiză al cărui erou-narator ţine jurnal intim şi-şi consemnează experienţele pe măsură ce le trăieşte. Tradiţia e continuată şi în câteva romane contemporane în care naratorul este preocupat *să. scrie* ceea ce i se întâmplă *(Vestibul* de Alexandru Ivasiuc, *Lumea în două zile* de George Bălăiţă) sau în care exista o "anchetă" şi un "anchetator" care, la urnită, simbolizează actul creator şi pe artist *(Anchetatorul apatic* de Virgil Duda). întâiul nostru metaroman propriu-zis, în care separaţia bunurilor - între "viaţă" şi "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* conţine relatarea morţii Domnului..., personaj misterios, de către fiul său. Ancheta vizează deopotrivă pe Domnul..., personajul *Luptei cu lucrurile,* şi pe fiul său, autorul dispărut. Anchetatorul caută şi găseşte martori, care să-i fi cunoscut pe unul ori pe celălalt: martori prea discreţi sau egolatri, incoerenţi, plini de ei înşişi etc. Concluzia ar fi aceea că nu se poate afla nimic despre nimic: martorii fabulează. Martorul nu e câtuşi de puţin interesant, la Mircea Ciobanu, sub raportul psihologic ori moral, ca individualitate constituită. într-o definiţie sumară, martorul este *cel care inventează.* Aşadar, un substitut al creatorului însuşi. Interesul e pur estetic. în acest punct, cercul se închide: imaginaţia martorilor reprezintă un succedaneu al imaginaţiei romaneşti iar romanul lui Mircea Ciobanu reprezintă o alegorie a literaturii. Şi personajele şi problemele sunt aşa-zicând de natură retorică: fiind motivate de dorinţa romancierului de a pune prin intermediul lor problema literaturii. E foarte normal ca, într-un astfel de roman, al cărui obiect este însăşi imaginaţia romanescă, unul dintre martori să fie de exemplu un critic literar. Să-l ascultăm: "In ce pri-

veste dispariţia scriitorului, pentru a nu căuta de prisos, e obligatoriu să nu trecem dincolo de conţinutul romanului. De ce mi-aş pierde vremea umblând după mărturii, când autorul însuşi îmi pune la dispoziţie dezlegarea? *Lupta cu lucrurile* nu reflectă o lume concretă, ci *e* însăşi lumea concretă... Doar învingând tentaţia de a pune cartea în legătură cu împrejurările care au determinat-o (iniţial acestea au fost hotărâtoare) s-ar lumina cât de cât chestiunea dispariţiei scriitorului." Mod de a spune că sensul operei trebuie căutat în operă şi nu în afara ei. Teza criticului-martor conţine, ca o emblemă, întreg romanul. Totodată, recunoaştem în ea pretenţia "noului roman" francez de acum două decenii de a se semnifica pe el însuşi. Romancierii francezi din generaţia 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 însăşi poveste." *Pentru o teorie a textului,* trad. Adriana Babeţi şi Delia Şepeţeanu-Vasiliu). Realitatea romanescă a cafetierei constă în literalitatea ei narativă. Identificarea dintre cuvinte şi obiecte este proclamată şi 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 avalanşa contururilor până acum ignorate, căzuţi sub greutatea lor materială. în vreme ce noi plutim în matca şeasă a simbolurilor, omul acesta scrie cu lucruri de-a dreptul."
Alt metaroman este *Ficţiune şi infanterie,* 1981, al lui Costache Olăreanu. Autorul a publicat înainte un fel de jurnal, *Ucenic la clasici,* dar în care introspecţia e ca şi inexistentă şi oricum secundară, remarcabile fiind reflecţiile asupra literaturii. Astfel de jurnale pur artistice au scris în ultimul deceniu şi Tudor Ţopa *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. *Ficţiune şi infanterie* relatează pierderea de către un romancier a manuscrisului romanului său. Situaţie, aş putea spune, complementară celei din *Martorii:* problema esenţială devenind aceea a *rescherii* romanului pierdut. Dar a scrie a doua oară înseamnă a scrie o altă carte.

Romanul nu mai iese la fel. Se iveşte posibilitatea mai multor versiuni pentru aceleaşi 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 şi începe să se închipuie în vizită la personajele sale, care se comportă ca nişte fiinţe reale, deşi autorul nu le poate privi altfel decât ca pe nişte-creaţii proprii, fabricate după o reţetă pe care o cunoaşte foarte bine. In 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 experienţă erotică şi exprimarea ei, dintre jurnalul intim şi ficţiune. La Costache Olăreanu, aventura eroului-roman-cier nu este existenţială, ci artistică. Nimic psihilogic ori moral nu ne reţine. Experienţa lui Victor Testiban constă în studierea *pe viu* a acelor mecanisme care garantează funcţionarea imaginaţiei literare: relaţia dintre autor şi personajele sale, transformarea prototipilor reali în eroi de ficţiune şi aşa mai departe. Costache Olăreanu împinge jocul (şi luciditatea: dar nu una interesată de viaţa interioară, ci una interesată de descrierea literaturii) până la a pune în gura lui Victor Testiban o judecată netă şi ironică a felului propriu de a scrie: "Scrierile lui erau prea simple, prea transparente, cu o morală prea evidentă, pusă la coadă şi atârnând ca un felinar în spatele căruţei. Nici o complicaţie de structură sau personaje mai profunde. Peste tot descrieri «la lumina zilei» şi multe, multe dialoguri. De aici impresia de uşurătate, de superficial, de joc. Glume, astea sunt scrierile mele! îşi spune continuând să măsoare camera de la un perete la altul. Vrând să fiu logic, devin simplist." Aici găsim şi o caracterizare a formulei metaromanului în general: "simplismul", transparenţa logică, aspectul ludic şi restul, care îl disting de romanul obişnuit ca o operă *a these* de una banală. Sigur, Costache Olăreanu, e un artist, un stilist savuros, înzestrat cu umorul ideii, şi ar fi nedrept să vedem doar meşteşugul, izbânda tehnică, în romanele sale. Dar el face parte dintre romancierii care, tot mai mulţi în epoca modernă, înainte de a scrie, citesc romane. Thibaudet afirma cu umor că, atunci când un romancier se numeşte Balzac, Dickens, Flaubert sau Tolstoi, el nu are absolută nevoie să fie şi cititor de romane: "Au destul de lucru ca să-şi

trăiască propriile creaţii, soţii exigente şi geloase care nu le îngăduie aventuri." (Mă întreb în treacăt dacă autorul lui *Bouvard et Pecuchet* se află la locul lui printre aceşti soţi fideli de nevoie.) Dar există şi romancieri pentru care cititul romanelor este o bună vacă de muls. De exemplu Proust care, se ştie, a început cu exerciţii de pastişare a prozei şi a sfârşit la fel, capodopera acestora fiind, în *Le Tetnps retrouve,* pastişa după jurnalul fraţilor Goncourt. Despre cei din urmă, Thibaudet spune: "Sunt, în general, romancieri înzestraţi mai mult cu spirit critic decât cu geniu creator şi care arborează arta prin poarta secundară a inteligenţei şi a conştiinţei." (Trad. Georgeta Pădureleanu). Am putea adăuga: sunt autori de metaromane.

2.

"Monsieur Tănase râse de se prăpădi - fără veselie şi sunet - tropăind, apoi îşi şterse, cu mâneca, simulate lacrimi: - Era să mor, de-a-tâta râs. Nu, coane, nu, punem boii înaintea căruţii. întâi ne scăpăm de datorii, p'ormă trebuie unelte, ghite... că decât întinsură mare şi câştig puţin... - Ha, strigă bătrânul. Auziţi, oameni buni. N-am voie să vând, dar nici să cumpăr... Şi moşia-i a mea. îmi fură fata, îmi fură pământ-tu... dar eu rămân proprietar. Ia-n auzi, lume! Ia-n auzi! Hoţoman. -îîî, zise monsieur Tănase, da' nu ţi le ia nimeni, omule! Se şterse cu basmaua pe frunte şi pe ceafă... Tincuţa o să rămâie aici, că-i loc, harabaie mare... şi o să te grijească, iar pământu, cu acte, ie tot al matale... Io, cu ponosu, şi alergătura... să scot moşia din datorii. Dar dacă-i aşa, nu se cade să am şi eu un cuvânt de spus? Să facem cum îi mai bine. Eu aşa 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 căruţă, nici în teleguţă. Greu la deal cu boii mici. Conu Dinu se saltă grozav în sus şi 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 Tincuţa răguşit, stai tată, stai, îl împinse ea în jos. -Eu... numai aşa... am venit să... - Uite cum îţi bate inima... Şi eşti leoarcă... mormăi domnişoara. Ce te pierzi aşa cu firea... Ce te potri-

veşti... Nu sunt eu aici...? - A venit să ne prade! schelălăi latifundiarul. Dă-l afară Tincuţo, dă-l afară, fata tatei... Tincuţa se desdoi şi-i făcu faţă lui Tănase. - Ce este, domnule Sotir. Bărbatul se făcu roşu la faţă şi începu să tropăie. - Ei, ce este... - Spune-mi mie... rosti fata mai blând. - Eu, domnişoară Tincuţa, am venit... să vă cer de nevastă Tincuţa râse încet şi scurt: - Domnule Sotir... văd că... sunteţi

constant în... cererea dumneavoastră... Accept. - Dom... - dom... Tincuța, se bâlbâi fericitul exorbitant. - Tincuțo, scânci bătrânul, ce faci. - De ajuns, tată, m-am plictisit de bâlciul ăsta. întoarsă spre Şeitan: - Nu-i dai omului nici datoria, nici pământul... - Pă... pământul strămoşesc... 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 şi este respins. Căsătoria se face până la urmă iar averea boierului trece toată în mâna ambițiosului ciocoi. Scena încheierii contractului lipseşte însă din romanul lui Duiliu Zamfirescu. *Viața la țară* se sfârşeşte 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-şi realizeze planul? Romancierul de odinioară omite să ne lămurească. E adevărat că Dinu Murguleț îşi va aminti mai târziu că şi-a măritat fata ca să-şi salveze averea, dar nu şi cum a ajuns să fie sechestrat de ginerele său, pierzând orice control asupra pământurilor. Un romancier contemporan a scris episodul care lipseşte din romanul Comăneştenilor: e vorba de Paul Georgescu şi de romanul său *Solstițiu tulburat,* 1982. Scena reprodusă mai sus este tocmai aceea a încheierii contractului între boierul Dinu şi arendaşul Scatiu.
Ar fi, desigur, naiv să ne închipuim că Paul Georgescu a urmărit pur şi 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 şi 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 şi pe G. Călinescu din *Enigma Otiliei* Acțiunea spiritualului roman este 706
plasată în primii ani ai secolului XX. Un tânăr medicinist, orfan şi sărac, face o vizită la castelul-conac al boierului Dinu Şeitan (nume parțial modificat), ca să regleze o problemă de moştenire. Studentul se numeşte Daniel, dar şi Felix. El petrece câteva zile, în ajunul şi în sărbătorile Crăciunului, la conac, unde întâlneşte lume interesantă şi este martorul unor complicate intrigi de familie. Boier Dinu e nepotul Kerei Duduca (eroina lui Filimon) şi al lui Andronache Şeitan (din nou, modificare parțială de nume). în casa lui se mai află, pe lângă o vagă soră Lizica, rea de gură şi zgripțuroaică, şi pe lângă un fiu bolnav, Dida, o tânără când fermecătoare, când anostă, aşadar o imprevizibilă adolescentă, pe nume Otilia. Felix, ce poate face? Se îndrăgosteşte, normal, de Otilia, "oficial un fel de nepoată" a lui Dinu, dar fata, ținută şi ea de scenariul clasic, îl preferă pe Leonida Pascalopol, negustor bogat, galant şi 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 Moş Costache, întocmai ca în romanul călinescian. Boier Dinu are nişte vecini de moşie (şi rude) la fel de bine cunoscuți: Saşa şi Matei Damian. Nu numai personajele, dar şi problemele tuturor sunt aceleaşi: moşteniri, soarta orfanilor, tranzacții, raporturi între boierii vechi şi arendaşii noi, o fată tânără pe patul nehotărârii între un bărbat de vârsta ei şi altul mai vârstnic, o alta cam bovarică şi aşa 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. Arendaşul e acelaşi individ prost crescut, dar întreprinzător şi care-şi ştie pe de rost interesul. Boierul nu-i poate opune decât demagogia lui de clasă ("pământu strămoşesc") şi 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 şi psihologice, mai exact, nefățiş. Singura confruntare directă dintre Scatiu şi Dinu este aceea de la sfârşitul lui *Tănase Scatiu,* când, fugind boierul la moşie, ginerele îi ia urma, îl ajunge şi pune să fie legat, cu gând să-l readucă în casa din oraş unde îl ținuse până atunci sechestrat. în *Solstițiu tulburat,* cei doi protago-
707

nişti se lovesc berbeceşte de la început. Scena pe care o analizăm e repetarea simetrică a alteia, în care facem cunoştință cu Tănase, în primele pagini ale romanului, şi când vehementul tânăr îi strigă boierului încolțit: "Banii, pământul sau fata!" Rescrierea face fățişă 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 îngroşarea notei tipice. Dinu este numit "latifundiarul" şi silit să gândească şi 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 neaoşă (parodie a aforisticii sămănătoriste), *Monsieur.* Efectul principal (iată a doua observație posibilă) al acestei clarificări şi îngroşări este de ordin comic. Comicul are o sursă frecventă în conservarea formei care s-a golit de conținut. Deja la G. Călinescu încercarea de a reutiliza formula balzaciană dădea naştere 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 şi 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 şi artificiile artei nu mai sunt bune azi decât pentru parodie?" Rescrierea implică neapărat o atitudine critică şi de aceea, rescriind chiar cu cuvânt *Don Qui-jote,* Pierre Menard din povestirea lui Borges scrie de fapt o altă carte, în episodul din *Solstiţiu tulburat* în care boierul şi arendaşul se târgu-iesc, şi unul şi altul fac gesturi excesive şi spun vorbe mari. Această teatralitate e deliberată şi ține de intenția parodică. Doi actori proşti, doi cabotini, s-ar zice: mod de a marca distanța dintre actor şi personaj, dintre mască şi obraz. în ioc să ne sperie, Scatiu ne face să râdem. Boier Dinu, la rândul lui, nu trezeşte compătimirea, deşi se lamentează, țipă, de îți vine să crezi că va muri de durere: e pur şi simplu ridicol. Comentariile naratorului subliniază necontenit neaderența actorului la rol, spectacolul de prost gust. Boierul urlă: "A venit să ne prade!" Şi autorul comentează: "schelălăi latifundiarul". Sarcasmul e direct şi răpeşte personajului creditul. La fel de ridicol e Tănase în fața

"deciziei Tincuței: se bâlbâie, se pierde, se înroşeşte la obraz şi 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 şi ar fi o copilărie să o examinăm cu seriozitate. Personajele au o comportare asemănătoare cu a jucăriilor mişcate de un resort. Naratorul întoarce cheița, când vrea el, şi dă drumul jucăriei să țopăie. Şi Dinu, şi Tănase, şi Tincuța, în scena de dinainte, seamănă foarte bine cu nişte mecanisme cu arc: gesturi bruşte, 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, lălâie, maronie, şi una splendidă, de catifea verde. Când o îmbracă pe prima, joacă rolul Cenuşăresei: o nepoată-servitoare care aprinde focul în camerele de oaspeți. în a doua, Otilia e prințesa răsfățată şi iubită de Dida, de Pascalopol, de Felix. Absolut fără nici o tranziție, Otilia este delicată, atentă, grijulie, şi vulgară, repezită, "țață", înjurând birjăreş-te. Romancierul îşi construieşte personajul pe o *temă* dată, ca într-un fel de demonstrație. Tema Otiliei este *imprevizibilul*'în comportare al tuturor adolescentelor. Recunoaştem pe Otilia lui Călinescu: dar în loc ca laturile ființei ei incerte să fie sugerate şi dezvăluite nuanțat, ele sunt îngroşate până la dispariția nuanțelor. Observații similare putem face şi cu privire la boier Dinu. Când îl întâlneşte prima oară, Felix are impresia că boierul e bătrân, bolnav şi 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! zbieră dânsul - şi zvârlind macatul verde ce-l acoperea, se ridică pe picioare, semeț.

- Bădăranul! silabisi latifundiarul mânios. Sta - în halatul de casă tutuniu şi cu fesul roş croşetat, pe creştet - drept şi teribil. Tânărul constată, mirat, că moşul chircit, cocârjat, ce scheunase în jilțu-i de zăcere, era, de fapt, un bărbat în putere, încă nalt, smead, ciolănos." Reumatismele şi ramolismentul sunt moduri teatrale de a opri pe Tincuța să se mărite şi pe Scatiu să intre în posesia banilor împrumutați. Dinu e un Grandet caricatural, după cum Tincuța este, până la un punct, o Eugenie. Parodia şi comicul se pot remarca şi în felul de a concepe trama epică. *Solstiţiu tulburat* e un roman plin de evenimente, ca şi *Enigma*

Otiliei. Față de romanele lui Duiliu Zamfirescu şi chiar față de acela călinescian, ritmul evenimentelor apare considerabil iuțit. Pe de o parte. Pe de alta, rapiditatea nu mai îngăduie sesizarea motivațiilor şi avem impresia că acțiunea se desfăşoară mecanic, fără cauze vizibile, la fel cum personajele se comportă adesea neexplicabil. Iuțeala evenimentelor şi obnubilarea cauzelor dau naştere comicului, ca orice formă goală. Felix, sosit la conac, e nebăgat în seamă o vreme, apoi se trezeşte "logodit" cu Otilia, felicitat, îmbrățişat, sufocat de noroc, ca să fie abandonat la fel de fără explicație şi, când se află pe punctul să părăsească scena, se vede bogat, printr-o moştenire grijuliu înmulțită de un bancher generos, aşa că poate renunța la continuarea studiilor, deşi până atunci păruse un fanatic al ideii de a

continua profesia tatălui său. Aceste bruşte înălţări şi căderi sunt comice prin lipsa de suficientă preparare (care le-ar motiva) şi prin ritmul neobişnuit. Protagoniştii par să fie rotiţi de mişcarea unei plăci turnante, montate în mijlocul scenei de către un regizor glumeţ. Parodia romanului evenimenţial este evidentă. Bărăganul şi conacul din *Solstiţiu tulburat* ar fi fiind unul din acele locuri unde nu se întâmplă nimic de la Sadoveanu şi Cezar Petrescu. Insă Paul Georgescu zeflemiseşte clişeul şi iată: o căsătorie, o răpire, o îmbogăţire, o sinucidere (şi încă una în trecut) se acumulează într-un roman ce pare să aibă în vedere atmosfera stătută, cu evenimente de repetiţie, plictisitoare, dintr-un conac falimentar. Nu numai atât: Felix ascultă, pe drum spre conac şi în răstimpul şederii acolo, mai multe istorii despre familia Şeitanilor. Dar cum fiecare povestitor are o versiune proprie, băiatul nu mai ştie ce să creadă. Personajele şi biografiile lor îşi schimbă de la povestitor la povestitor înţelesul. Nici o idee clară nu e posibilă. Aceleaşi acte apar justificate şi nobile sau aberante şi ticăloase, acelaşi personaj apare generos şi meschin, erou sau netrebnic. Parodia romanului de evocare sau a povestirii clasice este la fel de amuzantă ca şi aceea a romanului dialogat al unor întâmplări prezente. Două treimi din *Solstiţiu tulburat* cuprind dialoguri, cu sumare indicaţii regizorale în paranteză. Momentele lui Caragiale oferă modelul neîndoielnic pentru aceste "scenete" pline de vervă, în care acţiunea şi personajele sunt sugerate din replici, din intonaţii, din subtonuri: "- Da, domnule, sigur, ia zi, mai aflu şi eu ce şi cum, că pe-aici, pe coclauri, m-am sălbăticit de tot. Ei, pe cine? Conu Dinu era aţâţat şi ahtiat de novitate. - Ia să vedem: să 'ncep ca

710

Baloteştii. - Pe Mitriţă Balotescu? Ce dulce băiat, domnule! Băiat, vorba vine, că are şi el vr'o patruzeci de anişori bătuţi pe muche, nu? dar ce dulce băiat, ce farmec, ce haz? Era singur, singurel? - Nu, cu tot clanul: cu Zinca, şi cu droaia de copii şi liota de nepoţi după el. Băiatul ăsta dulce şi cu haz este un adevărat Patriarh - Aşa-i. Patriarh, patriarh, dar muieratic peste toate. Şi ce dacă? Că-i fustangiu face parte tot din şarmul lui etc." în acest spirit de bârfă superioară se desfăşoară o mare parte din roman, căci la Paul Georgescu schema e simplă şi totdeauna aceeaşi: personajele se întâlnesc, pe rând, sau toate deodată, la masă (ori la cafenea, în alte romane) şi stau de vorbă. Mâncarea şi taclalele reprezintă în fond subiectul principal.

Solstiţiu tulburat este un metaroman întrucâtva deosebit de *Martorii* sau de *Ficţiune şi infanterie.* Este aşa-zicând un metaroman devenit roman propriu-zis: nu mai este romanul scrierii unui roman, dar chiar *romanul unui roman;* din care reia şi recondiţionează personaje, elemente de subiect, probleme, procedee. Parodia îşi încearcă virtuţile creatoare. A scoate pe Otilia, pe Felix, pe Scatiu şi pe ceilalţi din romanele lor şi a-i pune să-şi joace încă o dată rolurile, într-un scenariu nou, însemnează, într-un fel, a crea personaje noi. Totuşi *Solstiţiu tulburat* este cu adevărat un metaroman în sensul că autorul se dovedeşte nu atât un expert în viaţă, cât unul în literatură. Oricâtă intenţie glumeaţă ar intra în utilizarea uneori a unui limbaj foarte tehnic, capabil să măsoare nivelul înalt al convenţiei artistice, spiritul critic impregnează până la capăt romanul lui Paul Georgescu şi el nu mai poate fi imaginat altfel: autorul îşi numeşte eroii "protagonişti" sau râde pe seama câte unuia care povesteşte, folosind expresia "se-nfoaie naratorul". In 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 şi frate incestuos: declarându-şi incompetenţa în multe din lucrurile ce privesc viaţa "civilă" a eroilor săi, lui, călugărului, ascet şi drept credincios, nu-i rămânea altceva mai bun de făcut decât *să se retragă în spatele cuvintelor.* Expresia indică exact situaţia naratorului care nu se mai vrea expert în viaţă, ci în roman. Dar, pe de altă parte, modestia aceasta merge foarte bine cu credinţa călugărului că el întrupează "geniul naraţiunii", acel *factotum* din orice construcţie românească. Geniul naraţiunii e însă, în metaroman, mai mult un geniu al textului: trage sforile acţiunii întocmai

711

cum, în ziua alegerii papei, geniul naraţiunii trăgea clopotele bisericilor din Roma. Acest geniu al textului e un fel de erou principal *primus inter pares,* dacă ne gândim la protagonişti), de care depinde mersul înainte al romanului, un *intrigant,* la nivelul textual, care face şi desface ţesătura de cuvinte şi de fraze, accelerează ori reduce ritmul. Această conştiinţă a formulei şi a procedeelor o regăsim şi la câteva personaje. Felix, la conac, e prins în tirul combinat al întâmplărilor şi al poveştilor. El simte, dedesubtul lor, o structură tare de basm. "Spune, poveste, că 'nainte mult mai este": formula auzită de la Hara-bagiu, de la Lizica, de la boier Dinu şi de la alte personaje, când povestesc, îl determină să caute distribuţia de basm a evenimentelor şi a rolurilor. "Dacă ţi-am spus Cenuşăreasa, 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 şi pe Zgripţuroaică. Adineauri pe Cenuşăreasă... Dar lipseşte Făt-Frumos, aşa că povestea stă pe loc." De ce e nevoie de analogia cu basmul? Fiindcă basmul este prin excelenţă domeniul stereotipiei iar romanul lui Paul Georgescu trăieşte din repetarea în registru comic-parodic a unor romane clasice, aşadar din specularea asemănării nea-semeni. Autorul ar putea spune, ca Felix, când e întrebat de Otilia de ce amestecă pe Cenuşăreasă în basmul cu Verde împărat: "E aceeaşi lume, cu aceleaşi legi". Romanul corintic tinde spre metaroman din cauza condiţiei lui convenţionale şi a spulberării definitive a iluziei mimetice: iar metaromanul nu e decât un roman care-şi poartă la vedere maşinăria de funcţionare, ca melcii, care îşi poartă casa în spinare.
Solstiţiu tulburat este singurul roman al lui Paul Georgescu în care se reiau deschis personaje cunoscute din romanele mai vechi. Dar şi *Coborând,* şi *Revelionul,* şi *Vara baroc* (de asemenea, excelentele *Trei nuvele)* sunt scrieri fundamental comice, în sensul că sunt alcătuite pe
Singurul şi 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, şi nici de repovestiri ca acelea 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 aceleaşi personaje.
712
scheme date şi animate de duhul parodiei. în cel mai caracteristic dintre ele, *Vara baroc,* izvoarele comicului sunt în număr de două: tipologia şi situaţiile de inspiraţie caragialiană; şi procedeul proustian al "amestecurilor şi pastişelor". Caragialismul, mai întâi, constă în aparenţa neroadă a spectacolului şi a actorilor. Eroul principal are o dispoziţie miticistă permanentă, căci, vorba lui, "mi se pare totul derizoriu". Cineva îl întreabă ce e de făcut cu "gravitatea necesară". Răspuns: "Trebuie să fie şi ea pe undeva. O să vină. Dar deocamdată îmi vine mereu să pufnesc în râs, 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 şi crime, ele nu pot fi luate în serios. Turpitudinile par la fel de vesele, de fără sens, în lumea lui Caţavencu, Zoiţica şi Mitica. Totul devine farsă: politica, amorul, afacerile. Caragialismul fiind deliberat, vom recunoaşte scene şi replici celebre. Impresia de joc şi de imitaţie parodică e la fel de vie ca şi în *Solstiţiu tulburat.* Cititorul avizat descoperă lesne, apoi, pastişa şi acele "melanges"ale lui Proust, parodierea fină nu numai a stilului lui I. L. Caragiale, dar şi a aceluia al lui Alecsandri, Eminescu, Arghezi, Călinescu. Se obţine 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 aşterne stratul gros al limbajului propriu, care e inventiv în sensul manierist, supunând vocabularul la nemaiîntâlnite suplicii: aga-peuri ieremeice, antiamurez, burzuluiala congestivă, şantona, osârdui-torii plaivazului, bărbata peştalotieană, doamna se aşează poponeţe 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 dovedeşte şi un remarcabil portretist de tip Arghe-zi-Urmuz: "Fata cu nume prea explicit, Dorinţa, cam scunduţă, era o drăguţi că, albă ca telemeaua şi inocenţa, bine proporţionată în de toate. Avea tăceri galeşe alternând cu limbuţii foarte drăgălaşe. Sfârşise institutul de domnişoare pe la măicuţele franţuzeşti de la Galaţi, unde deprinsese limba lui Voltaire şi bunele maniere, şi nevinovata făptură era menţinută acum acasă în vederea unui mariaj cu beneficiu.
713
oliţă şi zâmbitoare ca o dimineaţă de primăvară, îi plăceau discu- sufleteşti şi schimba cu oaspetele, la masă, priviri ironic complice cu privire la boscorodelile maică-sii şi - 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, deşi mă îndoiesc că i s-a înţeles de la început natura adevărată. Recitesc cronica pe care i-am consacrat-o în *Contemporanul şi-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 esenţială: valoarea caracterologică a onomasticii. Făceam o analogie cu operele de caracterologie morală de tipul Theophrast-La Bruyere şi descifram, în nume, virtuţi, vicii, deprinderi, ticuri, însuşiri fizice sau temperamentale. Acest aspect există cu

siguranţă în *Qicţi-onarul onomastic* (cum e subintitulat *Ingeniosul)* al lui Mircea Horia Simionescu. Dar *Dicţionarul*'nu este în primul rând o operă de reflecţie morală, ci una de reflecţie 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 condiţia socială şi 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 imaginaţiei din care aleatoriul nu lipseşte. Căci, pornind de la sugestia onomastică, putem închipui oricâte fiinţe şi biografii particulare. Să precizez şi că sfera numelor e mai largă decât a onomasticii propriu-zise. Mircea Horia Simionescu apelează la nume de scriitori şi de opere fictive, ca şi cum ar voi să schiţeze o istorie a literaturii (culturii, ştiinţei etc.) pe de-a-ntregul imaginată, în prelungirea cunoscutei idei a lui G. Călinescu. O astfel de schiţă de istorie (decupată ca o bibliografie) găsim în al doilea volum din *Ingeniosul bine temperat, Bibliografia generală,* apărut în 1970. Din păcate, acesta, ca şi al treilea volum, *Breviarul,* 1980, con-

714

siderat de autor drept o *Istorie critică a secolului XX,* sunt, ambele, mult sub valoarea întâiului volum, şi pe alocuri ilizibile. Autorul a scris, de altfel, aproape numai metaromane *Nesfârşitele primejdii* e unul dintre ele), din care *Dicţionarul onomastic* e probabil singurul care va rezista timpului.

Din *Breviar* ne reţine atenţia un pasaj aflat în *Notele* finale. Acest capitol de note este o simulare a obişnuitului aparat care însoţeşte ediţiile critice. Autorul profită de ocazie ca să-şi comenteze singur cartea şi, în fond, cărţile. După ce afirmă a fi împrumutat din scolasticul francez Pierre Abelard subtitlul cărţii sale *(Historia calamitatum),* Mircea Horia Simionescu scrie: "Dar suntem departe de a avea în faţă un roman! Abelard, amatorul de aventuri romanţioase, ar fi fost mulţumit să-şi ştie livrat titlul unei cărţi cu amoruri fericitedemente, cu adevăruri galanteprincipiale, cu morţisupravieţuitori. Dar, vorba poetului, n-a fost să fie aşa. Atacând energic literatura, autorul cărţii n-a mers decât până la jumătatea drumului său epic, de unde întorcând privirea, s-a simţit cuprins de nostalgie: titlul îl chema înapoi. Viguros, hotărât să nu fie slab ca o muiere şi nici sever ca un tratat ştiinţific, şi-a continuat drumul, aci avântându-se înaripat cu cântecul pe buze, spre cursele savante, doctorale, spre formulările reci şi lapidare, aci zăbovind metodic, cu şublerul şi micrometrul în mână, ca să studieze plăsmuirile evanescente, părelnicele umbre ale fanteziei, parfu-murile suave şi inefabilul cel în veci însetat de determinanţi... Fapt e că, în cele din urmă, călătorul a ajuns să scrie o carte care, dacă nu e nici tratat şi nici roman, ceva tot trebuie să fie din moment ce e alcătuită din cuvinte şi, pus sub ochii unui alfabet, îi produce individului, pe buze şi în interior, un bâzâit uşor, voluptuos..." Tonul glumeţ ascunde o definiţie 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 vieţii cu studiul artei, stilul liric cu cel savant, ceea ce o face să semene cu ceva nedecis între roman şi tratatul ştiinţific. Caracterul insolit al cărţilor lui Mircea Horia Simionescu decurge din această ironică lichidare a oricărei formule tradiţionale. în *Dicţionarul onomastic* există o discuţie semnificativă între "autor" şi un "critic literar", (în metaromane, criticul e, cum se vede, un personaj absolut necesar.) Acesta din urmă apără punctul de vedere tradiţional în litera-

715

tură. Se arată surprins de 'Îngrămădeala îngrozitoare" care a luat locul în *Ingenios* compoziţiei ordonate. Autorul răspunde: "Cartea nu intră în categoria eseului, ca să aibă o logică a demonstraţiei, e o *literatură,* fără alte preocupări". Metaromanul ar fi deci literatură pură. Criticul obiectează în continuare: "Dar sunt adunate acolo toate variaţiile posibile pe marginea numelor, fără ca în concluzie să se desprindă o idee majoră". Răspunsul autorului la acest clişeu critic este că, ideile putând fi minore, contează dispunerea lor în felurite chipuri iar secretul ordinei interne apare abia la a doua lectură. Opera sparge tiparul consacrat ca sa-şi consacre ordinea proprie; ordine aleatorie la o vedere pripită, riguroasă, dacă o cercetăm cu atenţie. Criticul vrea "uri fir roşu, conducător". Autorul replică: "A fost, dar s-a descusut. Acum nu-ţi rămâne decât să cauţi copcile pe unde a trecut cândva". In noua operă mai există un sens esenţial: al jocului. Literatura tradiţională nu se joacă, nu experimentează decât accidental: aceea modernă stă în întregime sub semnul ludicului şi al experimentului. Prin experiment nu se mai înţelege un mijloc preparator în vederea unui rezultat, ci rezultatul însuşi. M. H. Simionescu afirmă că opera lui utilizează "jocurile distractive", convertind "atracţiile" în literatură. Nu se teme (nici naratorul din *Vara baroc mx* se temea) de lipsa gravităţii ori a sublimului şi, mai ales, e convins că cititorii nu se vor rătăci: "Cititorii obişnuiţi mă vor citi şi mă vor înţelege, pentru că şi lor le

place jocul mai mult decât filosofia de manual." Totul e să nimerească unghiul favorabil de abordare: "Sunt totuşi anumite unghiuri în dicţionar de unde se văd mai bine coloanele înalte, cele laterale, mai modeste, unele pridvoare, unele logii, unele dependinţe. Ai însă grijă, undeva se va deschide deasupra bolta, vei avea în preajmă fresce şi perspective foarte graţioase". Iată nu pur şi simplu o estetică a romanului (pe care orice meta-roman o evidenţiază), dar şi o reţetă 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 şi suverană convenţie. 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 viaţă, a mimesisului, care l-a transformat foarte repede în oglindă sau document social, moral, individual; şi-a rafinat, unul câte unul, procedeele, pe măsură ce devenea conştient de ele, din nevoia (care i-a apă-
716

rut drept esenţială multă vreme) de a semăna cu operele naturii, a acelei naturi care-şi ascunde atât de bine creatorul şi urmele mâinilor lui abile; a sfârşit prin a-şi asuma condiţia de artefact, exhibându-şi tehnicile specifice. Metaromanul înfăţişează unul din aceste ultime avataruri. Conştiinţa artificiului distruge nu numai iluzia, dar şi elanul creator "serios": parodia e reversul creaţiei originare. Creatorul nu mai este inspirat de vocaţia serios-constructivă a dumnezeului biblic, ci de aceea glumeţ-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 renunţării la sentimente, de o nemaiîntâlnită virtuozitate. Virtuozitatea modernă nu este decât expresia unei conştiinţe tehnice foarte dezvoltate: când un hohot drăcesc de râs însoţeşte orice încercare de a folosi mijloacele artistice prea bine ştiute. Arta devine preponderent comică sau grotes-că. Metaromanul înseamnă comedia literaturii.
îmi rămâne să ilustrez această inteligentă, splendidă comedie a literaturii cu ajutorul *Ingeniosului bine temperat,* ca să-mi pot încheia liniştit rolul, pe care singur mi, l-am atribuit, de biograf al unei forme literare, şi anume al romanului. *Ingeniosul* este un mare repertoriu de teme şi motive literare, de artificii, tehnici şi mijloace romaneşti, privite cu ochiul parodistului. Un "dictionnaire des idees recues": idei literare. Aşadar un flaubertian joc de-a literatura, un loc al locurilor comune, pe care, inventariindu-le ca un scrib alexandrin, autorul le şi persiflează.
Primul element al metaliteraturii este, cum am observat în treacăt, superioara ei gratuitate, în sensul de aventură a cuvântului şi a scriiturii. Eliberate de "realitate", numele proprii din *Dicţionarul* lui Mir-cea Horia Simionescu devin, prin jocul fanteziei, generatoare de asociaţii şi impresii, adică, în fond, de o nouă realitate. Modelul ilustru îl oferă Proust, într-un capitol din *Swann,* în care naratorul călătoreşte printre nume de oraşe, încărcate de splendoarea sunetelor care le compun, ca nişte 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 oraşele pe care doream cel mai mult să-l vizitez de când citisem romanul lui Stendhal, îmi apărea îndesat, lucios, mov şi gingaş", în loc să trimită la o realitate, numele se umple de o realitate, ca
717
un vas de o substanţă colorată. Ceea ce este la Proust sugestie toponimică, este la M. H. Simionescu sugestie onomastică. Uneori sugestia cea mai simplă şi mai inexplicabilă: "ESTRELLA Meridională dulce şi parfumată, ca un ceai de tei". Alteori, impresia hrănită cultural, sofisticată, dar la fel de inexplicabilă: "ESFIR Anatomie alungită, trasă prin ţevi ca seniorii lui El Greco. Priveşti printre Esfiri ca printre gratiile închisorii". Capacitatea de iradiere a numelui este practic infinită. Din aceste grăunţe cresc imagini complexe, arborescente, "viaţa" numelui depăşind graniţele dintre specii şi regnuri: "FRUSINA Culoarea tutunului, insecta aceasta trăia prin ţara ştofelor bunicii, se hrănea cu evenimente din jurul războiului de reîntregire şi ţinea, prin zbârnâi-tul fin al aripelor ei, o întreagă casă de copii". în fine, portretul total, perfect articulat, armonios închis în liniile şi culorile sale ca la pictorii abstracţi: "CELINE Subţirime anatomică de filigran, mâini foarte albe şi reci (semn al melancoliei), nasul ascuţit şi ridicat, trăsătură a caracterelor veninoase. Femeile lui Jean Francois de Froy, din acest aluat, caută umbra copacilor rămuroşi, mângâierile întârziate şi indecise, jocurile prudente, lucide. Alcoolul, cafeaua, tutunul, emoţiile, ceaiul, condimentele prăfuite sunt duşmani organici ai fiziologiei sale economice. Celine trăieşte noutăţile în doze homeopatice şi e, întotdeauna, suferindă de prea ampla recepţie a mişcării. Cu o astfel de organizaţie, Celine supravieţuieşte numai în apropierea clavecinului, harpei, pastelurilor fine, broderiei, vaselor de porţelan, rondelului." Numele s-a instalat confortabil, ca

păianjenul în centrul plasei sale, întinzând treptat antene şi fire în toate părţile, construindu-şi ambianţa imediată, vecinătăţile, deschiderile sau exploziile spre marele univers. Daţi-mi un nume şi 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 şi revelaţii de ordin cultural sau artistic. *Aculina* conţine în cele şapte litere un întreg roman clasic: "Fată cumsecade sub acoperiş străin. Stăpânii (sau rudele) o îmbracă ieftin şi o plesnesc la un cuvânt pronunţat pripit. E măritată de stăpâni, într-un târziu, cu un brutar beţiv. După moartea acestuia, se remărită, cu un plutonier în retragere, cu avere la ţară. Slugăreşte gospodăria plutonierului şi, în timpul unui incendiu, arde ca o torţă, înfiorând cartierul cu urlete de martiră. Sufletul ei credincios revine spre seară la 718

bucătărie să frece tingirile şi 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 senzaţional, în *Ada:* "Anatomic economică, proporţionată, os şi nerv. Gât vânos, cu linie mai mult tulburătoare decât frumoasă. Şolduri drepte, sâni mici, mâini subţiri. Adesea, părul roşcat (nu obligatoriu!) şi pistrui pe pielea fierbinte. Sângele grăbit cere biciuire. Ada, ca să trăiască, are nevoie de răzbunare, sânge, dezlănţuiri maladive şi despărţiri teribile". Parodia portretului solemn şi pretenţios, în *Andromeda:* "Solemnă ca arcadele repetate ale celor cincizeci şi două de bătăi de timpan din începutul Simfoniei I de *Brahms,* simplă ca desenul unui copil şi profundă ca peisajul lui Breughel, complicată ca un aparat electronic de calcul, frumoasă ca o femeiuşcă din Giuleşti şi Tei." Portretul kitsch, obiectul dorinţei impregnate de prost gust, ca traversele căii ferate de gudron, în *Consuella:* "Frizerii, şoferii, impiegaţii de mişcare 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 ţărăncuţă cu ciorapi de nailon, ca pe o fecioară între hoţi de automobile. De fapt, o Consuella e o femeie gasteropod, impersonală şi lipicioasă". *Ingeniosul* constituie un adevărat repertoriu parodic, de la realism la urmuzianismul absurd. Urmaşi ai lui Gayk et comp. sunt *Achil Roşea,* omul-păianjen, *Adalbert,* omul arhitectonic, *Agar,* omul-maşină, *Benedik,* omul muzical, *Co-lette,* femeia-pliant, *£rwin,* omul-eprubetă. Un singur exemplu, foarte urmuzian: "AGAR. Râde, se încruntă, munceşte, se amuză, citeşte ser-vindu-se de un motor excelent, confecţionat în nu ştiu ce atelier obscur, la începutul secolului nostru. Reparaţiile întâmplătoare de-a lungul anilor n-au modificat decât magnetoul generozităţii, 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 ştiinţific sau inserează, cara-gialian, anunţuri pentru Mica publicitate şi Faptul divers. Discursul îndrăgostit-copilăresc: "FUFU I. - Draga mea, vrei tu să fii regina nesfârşit iubită a visurilor mele? Dar vrei ca pe mine să ma cheme Fufu şi pe tine Fufa?" Discursul melodramatic şi meschin: "DIMI-TRIE... Te-am iubit din toată inima. Nu m-ai înţeles. Şi n-a fost sa-
719

1

crificiu pe care să nu-l fac pentru tine. Te adoram. Acum pricep că totul s-a sfârşit. Sufletul mi-e sfâşiat, lacrimile îmi îneacă respiraţia. Te rog să-mi înapoiezi scrisorile. Odată cu ele, înapoiază-mi mărţişorul de aur (celălalt poţi să-l păstrezi în amintirea mea). Trimite-mi pieptenul albastru şi celelalte lucruri pe care ţi le-am dăruit..." Am putea cita parodii (mai mult sau mai puţin groase) ale discursului memorialistic, aforistic (de tip Renard), clasic (al elogiului, al flatării, al refuzului), liric etc.
în sfârşit, în câteva articole sau chiar nuvele mai ample sunt parodiate forme romaneşti complexe: cronica 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 intoxicaţie cu Hol-bein cel Tânăr, ne poartă în marele grotesc şi ne aminteşte de Grummer.
Ce ne poate aştepta la capătul acestui inventar comic de clişee literare? La capătul jocului cu convenţiile? Poate doar paradoxul ca, alungată pe uşă din muzeul literaturii, viaţa să reintre pe fereastră. Şi să conturbe munca răbdătoare, meticuloasă a arhivarului, răvăşindu-i fişele, mototolindu-le, furându-le. Scurta povestire finală s-ar putea intitula *Răzbunarea numelui* sau *Explicaţia autorului.*

Unul din personaje cere socoteală autorului:
"A intrat pe uşă, fără să zică bună-ziua, s-a îndreptat spre raftul în care îmi ţin bruioanele acestui dicţionar şi, desfăcând mapa cu fişe, a deschis exact la IRIMIA.
- Aşa? Scrii rău despre mine? M-ai încondeiat cum te-ai priceput! Asta nu e literatură obiectivă, ci bârfeală!
S-a înfuriat cumplit. Mi-a luat fişele, le-a mototolit, pe multe dintre ele le-a împăturit şi le-a vârât în buzunar.
A plecat furios.
Iată-mă în situaţia 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 şi la toate numele, nu conţine nici cel mai mic strop de adevăr, că toate
720
consideraţiile mele caracterologice sunt convenţionale. N-am urmărit nici intriga, nici injuria. Am făcut un simplu joc particular.
Să-mi dea înapoi manuscrisul.
Să vie să-l împac. Spuneţi-i că între timp am scris despre IRIMIA nişte pagini elogioase, drăguţe. Despre orice se poate scrie, deopotrivă, foarte urât şi foarte frumos. Despre el am scris, recent, cât se poate de frumos.
Aşadar, până una alta, sunt nevoit să închei aceste pagini FĂRĂ SFÂRŞIT".

POSTFA ŢA: CELĂLAL T TIGRU

"Căci dacă la ieşirea din experienţă, lumea şi viaţa interpretului n-au aflat ele înseşi o sporire a sensului, ce valoare mai are efortul de a ne aventura în ea?" se întreabă, pe bună dreptate, J. Starobinski în *Relaţia critică.* Iată o întrebare pe care s-ar cuveni să mi-o pun, la capătul acestei cărţi despre roman, care, cel puţin în ce mă priveşte, are meritul de a mă fi silit să petrec multe ore, timp de aproape şase ani, în compania unui gen care nu mi-a fost familiar de la început şi pe care, în definitiv, l-am descoperit citind şi analizând câteva zeci de cărţi. Mărturiseam, fără cochetărie, în prima propoziţie 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". Aş putea, sigur, răspunde că un critic nu e un om normal, în sensul că nu citeşte pur şi 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. Aşa încât voi recunoaşte, la capătul unei lungi şi adesea obositoare experienţe, că am învăţat, dacă nu numaidecât să iubesc romanul, măcar să-l citesc.
O lectură sistematică este şi mai mult, şi mai puţin decât o lectură obişnuită: mai mult, fiindcă îţi permite să observi lucrurile în legătura şi în evoluţia lor; mai puţin, pentru că te lipseşte, adesea, de acea bucurie spontană şi nemediată pe care dorim aproape instinctiv s-o smulgem din întâlnirea noastră cu operele de ficţiune. Nu contează atât ce citim, cât atmosfera care se creează în jurul nostru când citim, afirma Proust. Cărţile le uităm totdeauna mai repede decât nevăzuta
722
lume de senzaţii şi de impresii pe care ele o ţes în noi. în adolescenţă, când citeam mai puţin (şi mai neprofesional), revelaţia unei cărţi cuprindea în ea ceva din emoţia locului sau a împrejurării în care o citisem. Astăzi, chiar de m-aş întoarce, a-nţelege nu mai pot: căci citesc repede şi cu un scop precis. Totuşi, uneori, în momente norocoase, redescopăr pe neaşteptate gustul inocent şi pur al lecturii. A-tunci, simt nevoia nu să mă cufund cu totul în carte, ci să ridic privirea din ea: nu să-mi izolez impresia, s-o verific şi s-o justific, ci, din contra, s-o leg de lume, aşa cum mă cuprinde ea, fără să caut s-o explic. Clipe rare, privilegiate, îmbătătoare! De unde, din ce străfund al memoriei, ţâşneşte de exemplu această dimineaţă 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 şi ale cărui case se disting printre pruni şi meri, cu acoperişurile lor de şiţă înnegrită de vreme? Ce citeam? Nu ştiu. Dar simt în nări mirosul de fân cosit. Aud zgomotele zilei, cunoscute şi necunoscute, lătratul unui câine, plân-setul unui lanţ ruginit de fântână, bâzâitul surd al insectelor, ca un fel de vaier astral. Şi ce varietate are în amintire cântecul păsărilor! Una scoate un sunet de sifon gâjâit; 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 şi-l ascultă singură; dar iată şi un adevărat alfabet morse: un țiuit lung, două scurte, şi, 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 sa putem păstra' acest mod copilăresc şi proaspăt de a citi! Dar o lectură sistematică şi critică se face fără această plăcere, pe care doar sporadic o regăsim, deşi o regretăm pururi. Aş putea spune mai degrabă că am scris *Arca lui Noe* cu acel efort şi cu acea concentrare, pe care autorul *Muntelui vrăjit* le lăsa să se înțeleagă în pragul romanului său: "Vom spune povestea în amănunt, exact şi minuțios... Fără a ne teme să ne expunem reproşului de a fi fost excesiv de meticuloşi, 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 "lecuire de plaisir", când obiectul îl formează literatura, clasică, ştiută aproape pe de rost, instalată în confortul unor
723
ore târzii de seară; şi o "lecture de jouissance", când citim opere contemporane, cu creionul în mână, încordați şi anxioşi. Slavici, Rebrea-nu, Camil Petrescu ne vorbesc în limbajul lor, diferit de al nostru, în care semnele s-au aşezat într-o ordine ce pare definitivă iar sensurile s-au limpezit, ca vinul vechi în sticle. Nicolae Breban, Alexandru Ivasiuc şi Mircea Horia Simionescu ne vorbesc în limbajul nostru, față de care nu avem distanță şi la care nu ne raportăm din exterior, ca la un obiect determinat; locuim, de fapt, înlăuntrul lui, îl auzim aşa cum ne auzim vocea proprie, nu doar prin intermediul urechii, dar şi prin al gâtului şi gurii unde se nasc cuvintele. E deosebirea dintre un limbaj *istoricizat* şi unul *trăit.*
Clasicii sunt considerați, de obicei, din această cauză, mai lizibili decât contemporanii. A fi lizibil, nota tot R. Bar-thes, este un model clasic datorat şcolii: "a fi lizibil înseamnă a fi fost citit în şcoală". Acum şaizeci 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 şi au constituit principala rezervă față de introducerea romanului în programele şcolare. Proză lentă şi greoaie, cu multe greşeli de exprimare: aceasta era impresia majorității cititorilor, calificați. Recitind romanele, din acest unghi, am descoperit în ce măsură impresia se dovedeşte 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 obişnuit. Motivul trebuie căutat în felul în care se produce acomodarea cititorilor cu textul literar. Acomodarea e o formă de selecție inconştientă: cititorul reuşeşte 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 reducție. Textul modern e, din contra, unul în care prea multe voci răsună în acelaşi timp, uneori nearmonios, câteodată de-a dreptul babilonic. Textul vechi se ascultă cu plăcere; cel foarte nou ne asurzeşte. Orice noutate poate să treacă drept un scandal: în ambele sensuri ale cuvântului. Nu e numaidecât chestiune de gust: mai curând e chestiune de adaptare a urechii. *Ion* de Rebreanu scandaliza pe Iorga în 1920 la fel cum *Bunavestire* îşi 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 "greşeli" de limbă numai când romanul e foarte nou? Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu şi Nicolae Breban au trecut, toți trei, prin proba corectitudinii. Şi trebuie să recunoaştem, spre a încheia această discuție despre lectură, că *plăcerea* lecturii ne vine de obicei din recunoaştere, obişnuință şi confort, în vreme ce lipsa lor produce acea *juisare* încordată şi plină de nesiguranță, de care vorbea Barthes. Aş adăuga (revenind în punctul de pornire) că e la mijloc şi o deosebire de *natură:* între lectura totdeauna liberă a amatorului de literatură (bazată pe pura plăcere) şi lectura totdeauna sistematică a criticului (bazată pe juisare).
Am încercat să ofer în *Arca lui Noeun* tablou tipologic şi istoric al romanului românesc. M-am aflat prins tot timpul între conştiința irfl-posibilității unui adevărat sistem şi conştiința necesității lui. Pe cea dintâi o exprimă foarte sugestiv E. M. Forster în *Aspecte ale romanului:* "Cum vom ataca, prin urmare, romanul, acest ținut mlăştinos, aceste scrieri în proză pe o anumită întindere care se întind într-un mod atât de nedeterminat? Nu cu ajutorul vreunui aparat elaborat. Principiile şi 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 Lukăcs: "Totalitatea romanului nu se poate exprima sistematic decât la nivel abstract". îmi dau seama prea bine că amândoi au dreptate. Ca să scapi din cleşte, singura soluție este să cauți să menții

în echilibru cele două tendințe. Mi s-a reproşat (nu fără temei) că am preferat o cale mijlocie. Dar nu cred că se poate proceda altfel. Toate încercările de sistematizare, care au neglijat concretul textelor, au sfârşit în "gramatici" aride şi 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 aş 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 şi ascultând de o logică
725
proprie; dar nu sunt convins că "figurile textuale" (motive, acțiuni, personaje) pot fi considerate exclusiv în ele înseşi, închizând ochii la aspectul lor general antropologic şi particular social. Un erou de roman nu e doar o "ființă pe hârtie", ci şi una în care vitalitatea de carne şi oase a omului real se poate încă recunoaşte. 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 annees 20 aux annees 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 totuşi 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 îşi lasă urma pe un noroios mal de râu al cărui nume nu-l ştie, adulmecând mirosul plăcut de cerbi. "Din această casă, într-un îndepărtat port Al Americii de Sud, te urmăresc şi te visez, O tigrule de pe țărmul Gangelui". Invocând animalul real, poetul îşi dă seama că tigrul din versurile lui este unul de "simboluri şi umbre", "o serie de tropi literari" iar nu "tigrul fatal" care îşi potoleşte, în Sumatra ori Bengal, "rutina de dragoste, lene şi moarte". Opoziția dintre animalul splendid, gândit de poet, şi "ficțiunea artei" în care el s-a metamorfozat chiar din clipa în care a fost numit, invocat, visat, îl nemulțumeşte însă pe Borges. Ar voi să aibă acces, prin intermediul ficțiunii, la realitate:

Să căutăm al treilea tigru. Acesta
Va fi ca şi ceilalți o plăsmuire
A somnului meu, un sistem de vorbe
Omeneşti şi nu tigrul vertebrat
Care, dincolo de mitologie,
Calcă țărâna. Ştiu asta şi totuşi
Mă stăpâneşte această aventură nedefinită.
Smintită şi străveche, şi continui
Să caut pe înserat *celălalt tigru.*

Celălalt tigru. Mă folosesc de traducerea lui Dan Alexe din revista *Dialog,* 3, 1982. 726

Aventura "nedefinită, smintită şi 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; ştie că însuşi actul scrierii le transformă în cuvinte, dar nu se poate consola de dispariția lor. "Celălalt tigru" 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 sa răspund şi să polemizez, în acest capitol final, cu obiecțiile critice suscitate de primele două volume, publicate, ale cărții. Trebuie să-mi amân proiectul. Cartea a fost întâmpinată, cum era şi normal, cu simpatie, dar cu oarecare iritare. E în firea lucrurilor. Nu mi-am dorit să fie numai elogii (ce plictiseală!) şi 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 şi con-statativ prin natură), la studiul capabil să refacă traseul întreg şi 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? Aş putea spicui şi 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 şi noile metode sunt întrebuințate astăzi în mod curent. Noua generație de critici vorbeşte un limbaj nou. Era deci firesc ca tocmai în această parte să se producă obiecțiile, cele mai demne de luat în seamă. Cristian Livescu (şi-l aleg pe el, fiindcă exprimă cel mai clar poziția noilor critici față de carte), într-un articol din revista *Ateneu* (august 1982), socoteşte 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 şi mijloace decât acelea ale criticii antebelice. Rezultatul ar fi un anumit eclectism, o combinație de "determinism" sociologic, "mult pe placul vechii critici", şi 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 stridențe şi pe înțelesul tuturor..." Pe scurt, tocmai ezitarea mea între tradiționalism şi modernitate este observată aici, şi încă, din perspectiva modernității. Lucrurile stau, fără îndoială, aşa. Cristian Livescu se foloseşte, de altfel, de propriile mele afirmații din introducerea generală şi s-ar fi putut folosi şi de cele din *Postfață.* Mi-am făcut eu însumi publică ezitarea, care nu e însă conjuncturală, ci aşa-zicând structurală. Nu dorința de a împăca noul cu vechiul m-a preocupat, ci covingerea că nu există o "ştiință" a criticii, cum cred (sau, mai exact, credeau, până acum un deceniu) noii critici, ci doar o critică "ştiințifică" (distincția lui Gherea), cu atât mai utilă cu cât nu disprețuieşte virtuțile artei. Problema vocabularului critic este, în orice caz, secundară: importantă rămâne atitudinea față de literatură'şi față de mijlocul de a o aborda. Structuralismul meu este unul genetic, destul de liber inspirat din L. Goldmann şi Erich Auerbach, din C. Levi Strauss şi Thibaudet. Simpla alăturare a acestor nume vorbeşte 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 *istirii):* am urmărit să evidențiez procesul prin care formele romaneşti sunt *obligate* să se schimbe; raportul, cu alte cuvinte, dintre viziunea artistică şi comportamentul social. Ambiție sortită din principiu eşecului? 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 şi 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 şi 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 romanescului,* "Cronica", 18 iulie 1980).

728

evoluție a romanului nu sunt în consonanță uneori cu etapele dezvoltării burgheziei (ceea ce contrazice postulatul inițial): astfel, juxtapunerea doricului, ionicului şi 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 şi trebuie luată în considerație cu grijă. Nu e vorba de a răspunde, aici şi 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 ("fraza-cheie", după opinia lui Paul Cornea însuşi, 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 şi cele artistice. Decalajul semnalat se explică prin mai marea inerție, în cazul în speță, a sistemului romanesc. 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 şi corinticul în anumite etape. Pe exemple izolate, putem remarca chiar şi protocronisme: Urmuz constituie un astfel de exemplu, la începutul anilor 20, de corintic prematur.

Apariția ionicului nu e simultană cu fenomenul instituționalizării burgheziei, deşi e condiționată de, el: ea se manifestă întârziat, suprapunându-se pe maturitatea doricului şi pe incipienta corinticului. Nu e mai puțin adevărat că noi ştim (şi uneori romancierii înşişi au această conştiință) care e forma veche şi care forma nouă. Coexistența azi a celor trei forme indică doar lipsa de radicalitate a înnoirii: romanul corintic este însă (cum se vede şi din sumarul volumului al treilea din *Arcă)* forma dominantă, în sensul că aproape toate marile creații contemporane îi aparțin. Ar fi de ştiut (şi e un alt "punct litigios" notat de Paul Cor-
729
nea) dacă în alte părți, în Franța, bunăoară, consonanța dintre social şi artistic e mai bună, dată fiind istoria mai lungă şi mai organică a genului. Lui Paul Cornea i se pare că Balzac contrazice teza despre doric ca integrare a valorilor individuale în cele obşteşti. Contrazicere gravă, în adevăr, dacă e reală. Insă eu nu cred că eroi ca Lucien de Rubempre şi alții neagă, prin revolta lor individuală, sistemul social supra-indi-vidual. Pentru simplul motiv că individualitatea lor rămâne tipică şi nu seamănă cu individualismul eroilor ionici. Energia inițială, modul de manifestare şi scopul "criticii" lor (e cuvântul lui Paul Cornea) sunt ale unei întregi categorii: nu este nimic *asocialm* 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 căruia predomină elementele *diferențiale* (asociale, de formă unică şi uneori irepetabilă). Eşecul unor eroi balzacieni nu probează numaidecât absența capacității integratoare a structurii sociale: poate, din contra, eşecul individului arată că el a fost domesticit (de fapt recuperat, integrat) de valorile supraindividuale, obşteşti. 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, şi că folosul unor obiecții e mai mare, pentru orice teorie sau analiză, care cresc şi se clarifică din acest îngrăşământ, decât constatarea elogioasă a pretinsei (şi imposibilei) ei perfecțiuni.
Clasificarea propriu-zisă decurge din aceste premise. Este ea nouă, cu adevărat, sau doar resistematizează elemente vechi? Nu eu sunt chemat sa 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. Şi dacă este exact, cum a remarcat Eugen Simion *(Recursul la metodă, România literară,* 21 august 1980), că există doar tipuri pure de roman şi nicidecum romane pure (dorice, ionice, corintice), merită să precizez imediat că un anumit tip este întotdeauna dominant într-un roman şi că nu am clasificat la voia întâmplării romanele. Problema nu este dacă în *Pădurea spânzuraților,* roman doric, există elemente ionice (şi există!), sau, invers, dacă în romanale ionice ale Hortensiei, Papadat-Bengescu nu apar cumva (şi apar!) elemente dorice: problema este dacă se poate descoperi o *a patra clasă* de romane, în afara celor trei stabilite de mine şi întrebuințând, fireşte, criteriul meu. Abia aceasta ar putea fi o dovadă că m-am
730
înşelat, nediscriminând cu atenție între particularitățile genului. R. Caillois are dreptate: "Fiecare sistem este adevărat prin ce propune şi fals prin ce exclude." Am preferat pentru cele trei concepte de roman nişte nume metaforice. Faptul că două din ele mi-au fost sugerate de Thibaudet nu înseamnă că există o legătură esențială între doricul şi ionicul thibaudetian şi 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, şi chiar dacă sunt noi, în artă e nevoie, ca şi în medicină, ca şi în mondenitate, de nume noi"?
La sfârşitul unui atât de lung eseu, e necesar, poate, un rezumat al clasificării mele tipologic-genetice. Ciclul deschis de romanul doric la sfârşitul secolului al XVIII-lea (iar, la noi, un veac mai târziu) se continuă cu ionicul, până spre mijlocul secolului XX, şi se încheie cu corinticul. Cel puțin aceasta este istoria romanului modern, numit la începuturi şi burghez. O istorie care nu se confundă cu aceea a realismului romanesc, după credința majorității comentatorilor, care absolutizează doar una din etapele ei. Romanul doric şi romanul ionic sunt realiste, în măsura în care cresc din iluzia copierii vieții şi 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 şi în chipul cel mai liber şi 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 şi cu materialele lor - rudimentare, am putea spune, - Fielding se descurca bine iar Jane Austen încă şi mai bine; dar comparați-le mijloacele cu ale noastre! Capodoperele lor au, nu se poate nega, un straniu

aer de simplicitate. Şi totuşi, comparând literatura cu fabricarea automobilelor, de exemplu, analogia nu se susține dincolo de prima aruncătură de ochi. E îndoielnic că, în cursul secolelor, în timp ce am învățat atâtea despre fabricarea maşinilor, 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 mişcăm, când într-o direcție, când în alta; dar, văzut dintr-un punct suficient de

înalt, traseul de ansamblu tinde să descrie un cerc." Romanul corintic subminează mimesisul, construindu-şi 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 şi al me-dievalității), vom observa că noutatea a fost, pe la 1750-l800, tocmai mimesisul realist. Două sute de ani mai târziu, paranteza istorică a realismului se închide şi romanul redescoperă formele mitului ori ale parabolei, ale jocului, ironiei şi parodiei, pe care Rabelais şi Cervantes le cunoşteau prea bine.

Doricul înfățişează o vârstă a iluziilor şi a inocenței genului. Lumea romanului doric este omogenă, coerentă şi plină de sens. Exprimă mentalitatea burgheziei în ascensiune. Energie, întrepiditate, exces. Eroi virili. Sociabilitate pozitivă şi triumfătoare. Miturile luptei, vigorii şi 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 şi reflecției şi simțirii. Narator supraindividual. Magia artei, *trompe l'oeil,* iluzionism, creație. Formă închisă, teleologică. Tirania semnificației. Construcția: modelul lumii răsturnat. Psihologia crizei şi a excepției. Preponderența moralului asupra psihologicului: subiectul se pierde în obiect. Eroul ca obiect. Caracterologie, tipicitate. Epic, logic, continuitate. Frescă, cronică, istorie.

Ionicul înfățişează o vârstă a conştiinței de sine. Lumea romanului ionic rămâne plină de sens, dar îşi pierde omogenitatea. Exprimă mentalitatea unei burghezii stabilizate şi aristocratizate. Lipsă de spirit întreprinzător, atonie, individualism. Spirit de finețe, discernământ. Socialitate refuzată, pusă la îndoială. Valorile dominate sunt de ordin personal. Subiectivitate şi 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 şi adesea reflecției. Psihologism. Eroul ca subiect. Narator-personaj. Intermediarul. "Reflectorii". Jurnalul, confesia, biograficul. Autoscopie. Formă deschisă, ignorarea scopului. Trucarea construcției: asimilarea formei romaneşti cu forma sentimentului. Liric, evoluție paradoxală, discontinuitate.

Corinticul înfățişează o vârstă a ironiei. Lumea romanului corintic este neomogenă, incoerentă, vidă. Exprimă o mentalitate derutată sau abuzivă,

fără discernământ, autoritară sau opresivă. Mimarea sau parodia tuturor atitudinilor active. Socialitatea represivă. Valorile dominante sunt de ordin politic. Reflecția este superioară şi vieții şi simțirii. Raport de forțe descărnat. Miturile inutilității, jocului, absurdului. Metafizicul ironic. Sexualitatea politizată, deturnată, dominatoare. Transcendența goală: naratorul supraindividual. Viziunea corintică este ironică: artificiul, ludicul, masca, caricatura. Formă alegorică, simbolică. Confuzia subiect-obiect. Ambiguitate. Povestire filosofică, parabolă, mit. Metaromanul.

îmi rămâne să mă întreb, la sfârşitul acestei cărți, dacă putem da o *definiție* a romanului. Cercetătorii genului n-au propus prea multe, deşi l-au descris minuțios. Poate pentru că, aşa cum afirmă M. Bahtin, "el este singurul gen în devenire printre genurile finite şi parțial moarte". Devenirea nu se defineşte. Să aşteptăm ca genul literar cel mai popular al vremii noastre să-şi înceteze creşterea şi, odată dobândită forma finită, să înceapă să moară? Sau să ne întoarcem la prima lui copilărie, când nimeni nu ştia ce se va alege de acest fiu bastard al eposului clasic, şi să acceptăm definiția glumeață a lui Thibaudet, bazată pe un joc de cuvinte (în franceză *le roman* înseamnă deopotrivă *romanul* şi *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 recunoaşte în încheiere că, dacă ştiu, în oarecare măsură astăzi, *cum* este romanul, nu ştiu câtuşi de puțin *ce* este el.

1983

SUMAR

; DORICUL, IONICUL ŞI CORINTICUL / 7

ARTA DEA ÎNCEPE ROMANUL ROMÂNESC

Catastihul romanului / 57 Orfanul şi familia / 71 Misterele oraşului / 79 Roata norocului / 90 în absența stăpînilor / 102

DORICUL

Săraca văduvă cu doi copii *I* 121 Drumul şi 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 nişte locuri rele / 557
Sub pecetea artei / 576 , '
Condurul împărătesc şi ghetele roşii / 605
Oameni şi câini / 632
Demonul jovial / 655
Metamorfoza / 676
Comedia literaturii / 699
Postfață: celălalt tigru / 722
SUMAR
; DORICUL, IONICUL ŞI CORINTICUL / 7
ARTA DEA ÎNCEPE ROMANUL ROMÂNESC
Catastihul romanului / 57 Orfanul şi familia / 71 Misterele oraşului / 79 Roata norocului / 90 în absența stăpînilor / 102
DORICUL
Săraca văduvă cu doi copii *I* 121 Drumul şi 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 nişte locuri rele / 557
Sub pecetea artei / 576 , '
Condurul împărătesc şi ghetele roşii / 605
Oameni şi câini / 632
Demonul jovial / 655
Metamorfoza / 676
Comedia literaturii / 699
Postfață: celălalt tigru / 722