

Coperta colecției :
Marina Neagu-Sadoveanu

1974

București, Piața Scînteii 1

NICOLAE
BALOTĂ

● **de la Ion
la Ioanide**

Prozatori români
ai secolului XX

E D I T U R A E M I N E S C U

REBREANU SAU VOCAȚIA TRAGICULUI

„Pământul dă naștere tuturor celor ce
sînt, și apoi le ia iarăși înapoi“

Euripide, *Fragment 195*.

1. SĂRUTAREA PĂMÎNTULUI

„...*Ion* își trage originea dintr-o scenă pe care am văzut-o acum vreo trei decenii. Era o zi de început de primăvară. Pământul, jilav, lipicios. Ieșisem cu o pușcă la porumbei sălbatici. Hoinărind pe coastele dimprejurul satului, am văzut un țăran, îmbrăcat în straie de sărbătoare. El nu mă vedea... Deodată s-a aplecat și a sărutat pământul. L-a sărutat ca pe o ibovnică...“ Este bine cunoscută această mărturisire a lui Liviu Rebreanu privitoare la geneza marelui său roman. Ca element într-o exegeză, confesiunea scriitorului are valoarea sau lipsa de valoare a tuturor rememorărilor de acest fel. Literatura nu este o simplă transpunere a faptului de existență în cuvînt. Dacă totuși ne oprim asupra acestui *spectacol* la care asistă tînărul ardelean, într-o dimineață de început de primăvară și de veac, este pentru a vedea ce sens dobîndește în universul său imaginar un gest aparent lipsit de sens. Căci vede metania țăranului ca printr-o sticlă care absoarbe semnificația, închinarea uluindu-l prin absurditatea sau prin caracterul ei ininteligibil. Cu știuta sa onestitate, Rebreanu mărturiseste că atunci cînd, uimit, a observat țăranul sărutînd pământul, n-a înțeles și n-a căutat să înțeleagă tîlcul acestui gest. „Nici măcar n-am fost curios să aflu pentru ce a sărutat omul glia.“ Ar fi putut să afle poate ce l-a îndemnat să o facă, dar faptul l-a interesat doar ca o „bizarerie“, ca o „ciudățenie țărănească“. Într-adevăr, interpretările posibile ar fi fost mai multe. Omul săruta glia dintr-un pur elan vital, împins de o înfiorare primăvăratecă, sau pentru că întors din vreo pușcărie își revedea „locuțul“ său, sau pentru că scăpînd

de vreo primejdie, ori, dimpotrivă, îngrijorat peste măsură, bătea o metanie în fața Domnului. Sau poate nici n-a sărutat brazda, ci numai a amușinat-o de aproape. Esențial nu este ce a văzut Rebreanu, ci ce a făcut din ceea ce a văzut. În economia romanului său, scena (cu care se încheie capitolul „Sărutarea” din partea a doua, „Glasul iubirii”) are un sens perfect determinat. Gestul omului este un semn și, mai mult decât atât, un simbol. El este semnificativ nu numai pentru destinul eroului, ci pentru configurarea narațiunii. Semnificația aceasta privind proiectul epic al romancierului ne apare cu mai multă evidență dacă o apropiem de sensul unei scene similare prin gestică, aceea a tânărului Alioșa Karamazov, sărutînd pămîntul, în romanul lui Dostoievski.

După ce ațipind lângă sicriul starețului Zosima, Alioșa se visase cu acesta la nunta de la Cana, trezindu-se, cu sufletul setos de libertate, avînd nevoie de un spațiu infinit, iese, contemplă bolta înstelată, nemărginită, firca întomnată din jurul său, pacea statornicită pe pămînt, îngemănată cu cea din înălțimi, apoi cade jos „ca secerat”, (sau, cum spune Dante, într-o împrejurare: „*come corpo morto cade*”) și sărută pămîntul. „Nu știa de ce îmbrățișează pămîntul, nu înțelegea de ce simte o dorință atât de fierbinte să-și lipască buzele de el, și-l săruta într-una plîngînd, stropindu-l cu lacrimi și jurîndu-i iubire, iubire pe veci.” Exaltare asemănătoare cu aceea din noaptea Focului și a lacrimilor de bucurie ale lui Pascal. Mistică uniune extatică cu pămîntul care este, pentru el, una cu cerul. Alioșa sărută pămîntul — cum spune Lucian Blaga comentînd acest text în *Spațiul mioritic* —, plîngînd de bucurie, „ca mare păstrător al vieții”. Sîntem mai aproape de tîlcul acestui gest dacă vedem în sărutarea tânărului, ca și în lacrimile pe care le varsă „pînă și pentru stelele ce străluceau din țării” — după marea tulburare a morții starețului Zosima, a descompunerii rapide și cumplit de reale a cadavrului său, ca și după extazul luminos dar ireal al visului cu Nunta — o revelație a *Ființei*, aceea de *a fi* fără limite, una cu totul, cu *firea*. O mare putere coboară în el, și un gînd se statornicește într-însul pe toată viața. „Cineva a coborît atunci în sufletul meu” — va spune el mai târziu. Întărit în *ființa* lui, Alioșa poate părăsi mănăstirea, poate să plece în lume.

Nu știm dacă Liviu Rebreanu citise ori nu *Frații Karamazov* atunci când începuse să proiecteze apoi să scrie romanul său *Ion*. Cartea lui Dostoievski a început să fie publicată în fascicule în anul 1915, dar putea fi citită de scriitorul nostru în versiuni anterioare, germane ori maghiare. Dar nu ne interesează o înrîurire posibilă a scriitorului rus asupra lui, deoarece chiar dacă ar fi citit *Frații Karamazov*, sărutarea pe care o dă Ion pămîntului, în romanul său, are o cu totul altă semnificație decît aceea a prosternării lui Alioșa. Textul lui Dostoievski ne servește doar ca un plan de referință.

Ion a triumfat. Prin calcul șiret, lipsit de scrupule, apoi mai ales prin perseverență, prin așteptare inflexibilă, pătimașă, a dobîndit pămînturile rîvnite. Așteptase zilele dezghețului, retragerea iernii, căci „stăpîn al tuturor pămînturilor, rîvnea să le vadă și să le mîngîie ca pe niște ibovnice credincioase“. Fondul sensual al insului se trădează în acest jind cvasi-erotic de a mîngîia, de a *poseda* fizic pămîntul. Termenii folosiți de povestitor sînt apropiați descrierii unui amor pătimaș, acaparator. „Dragostea lui avea nevoie de inima moșiei. Dorea să simtă lutul sub picioare, să i se agațe de opinci, să-i soarbă mirosul, să-și umple ochii de culoarea lui îmbățătoare [...]. Cu cît se apropia, cu atît vedea mai bine cum s-a dezbrăcat de zăpadă locul ca o fată frumoasă care și-ar fi lepădat cămașa arătîndu-și corpul gol, ispititor.“ Tripla concupiscentă — cum ar spune medievalii — îl posedă pe tînărul țaran din Pripas : pofta ochilor, pofta trupului și trufia vieții. Beatitudinea lui cînd ajunge în mijlocul delniței n-are margini. Cu insistența greoaie, obsesivă, a naratorului căruia nu-i pasă că se repetă, care îngroașă fără măsură liniile pînă cînd le face mai halucinante decît dacă le-ar păstra într-o vagă, misterioasă, evanescentă, Rebreanu continuă să-l închipuie pe Ion în desfătările dragostei împlinite cu pămîntul-iubită. „Lutul negru, lipicios, îi țintuia picioarele, îngreuindu-le, atrăgîndu-l ca brațele unei iubite pătimașe. Îi rîdeau ochii, iar fața toată îi era scaldată într-o sudoare caldă de patimă. Il cuprinse o poftă sălbatecă să îmbrățișeze huma, să o crîmpească, în sărutări. Întinse miinile spre brazdele drepte, zgrunțuroase și umede. Mirosul acru, proaspăt și roditor îi aprindea sîngele.“

Se aplecă, luă în mâini un bulgăre și-l sfărîmă între degete, cu o plăcere înfricoșată. Măinile îi rămăseră unse cu lutul cleios ca niște mănuși de doliu. Sorbi mirosul, frecîndu-și măinile.

Apoi încet, cuccrnic, fără să-și dea seama, se lăsă în genunchi, își coborî fruntea și-și lipi buzele cu voluptate de pămîntul ud. Și-n sărutarea aceasta grăbită simți un fior rece, amețitor...

Iată actul voluptuos îndeplinit. Căci sărutarea lui Ion este, fără îndoială, o îmbrățișare cvasi-crotică, un act de extatică luare în posesiune. Un prim act care-l pregătise direct, voit și știut, pe acesta fusese comis în noaptea „rușinii“ cînd o posedase pe Ana lui Vasile Baciș pentru a pune mîna pe pămînturile lui. Renunțase la o altă iubire — pentru Florica — atras de mai puternica pasiune pentru pămînt. Și acum are pămîntul care l-a ispitit dintotdeauna, pe care l-a rîvnit mereu. În exaltarea sa intră, cum spuneam, o întreită voluptate — a simțurilor, a cupidității, a puterii —. Toate sînt împlinite, și toate au la bază o trăire a posesiunii. Ion voise să aibă pămîntul, el sensualul, hulpavul de avere și de putere. Nici o lacrimă, firește, în închinarea sa, deși — ca și în metania lui Alioșa — se strecoară și în gestul său o fervoare cultică, „cuccernică“. Nici o lacrimă, căci Ion nu plînge de fericire pentru toate cîte *sînt*, ci savurează toate cîte *are*. Și unul și altul, novicele ca și țăranul se ridică din prosternare cu o putere nouă. Alioșa simte o *ființă* care pătrunde în el, Ion se vede mai puternic, stăpîn biruitor. „Și pămîntul parcă se clătina, se închina în fața lui.“ Pămîntul posesiunii, cel pe care îl posedă și care îl posedă, pămîntul-stihic.

În beatitudinea lui Ion se strecoară însă o înfiorare, alta decît aceea a voluptății, dar unită cu ea. Însăși insistența naratorului asupra lutului negru, lipicios care „țintuiește“ picioarele, din care, odată înglodat, nu te mai ridici niciodată, stîrnește asocieri funebre. Măinile care zdrobesc bulgărele rămîn unse, par „niște mănuși de doliu“. În sfîrșit, plăcerea însăși pe care o savurează tînărul sărutînd pămîntul îi lasă un gust de o dulceață amară, un rece fior, ca o adiere a morții pre-simțite.

Vedem în această scenă a „sărutării pământului“, unul din punctele nodale ale romanului, un loc în care arta lui Rebreanu ni se revelează în câteva din *elementele* ei. Și deși scriitorul se considera și este considerat „lipsit de imaginație“ (înțelegându-se prin „imaginație“ doar simpla putere de a fabula) elementele acestea sînt de ordinul (firește nu psihologic, ci artistic) al imaginarului.

2. UN POSEDAT AL POSESIUNII

Rebreanu este departe de a întreprinde în prozele sale o descriere caracterologică. Nici Ion, precum nici alte figuri din romanele sale, nu sînt prezentați ori analizați, nici cu instrumentele analistului, nici cu cele ale moralistului (ca să folosim o veche dar nu inutilă distincție stabilită de Ibrăileanu). Despre personajele lui Rebreanu se poate spune că *sînt acolo*, că se prezintă ca un pur *Dasein* — ca să folosim un termen al filosofiei germane. Scriitorul nu le *reprezintă*, ci le *prezintă*. Prezentarea nu este comportamentistă (deci exclusiv după ceea ce un observator exterior poate remarca la ele), dar nici analitică. De aceea, preferă fapăturile „simple“ (ceea ce nu înseamnă : lipsite de profunzime), fapături ce pot fi înfățișate dintr-o dată. Cînd povestitorul spune despre Ion : „Ieși singur, cu mîna goală, în straie de sărbătoare, într-o luni“, el l-a învăluit în întregime cu privirea sa, l-a azvîrlit în fața noastră, l-a investit cu atributele sale, l-a înconjurat cu toate preciziunile strict necesare pentru a fi cuprins dintr-o ochire. Evident, nu cîte nevoie de prea multă fantezie (încă o dată în sensul comun al termenului) pentru a ni se face o asemenea prezentare. Fără să fie un bigot al realității, romancierul ardelen respctă realul, ceea ce e *dat*, și cînd prezintă, imită felul de a fi impasibil, năutru, al datului, al celui *a-fi-acolo*.

Și totuși, respectuosul realilor declară o dată : „Realitatea, pentru mine, a fost numai un pretext pentru a-mi putea crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întâmplările ei...“ Rebreanu nu este un speculativ, și puținele declarații pe care le face cu privire la arta sa trebuie luate în considerare, avîndu-se în vedere atît perfectă sa bună credință, cît și puținătatea apti-

tudinilor sale speculative. Nu ne îndoim că scriitorul s-a slujit de lumea dată pentru a crea o altă lume. Nu pare să fie nimic original în această întreprindere. Dar acea *altă lume* poartă înscrisă în ea legile ei, întâmplările ei... Și chiar dacă aceasta nu reprezintă decît o intenție a scriitorului, ea este semnificativă. Reboreanu știa, așadar, că lumea romanelor sale este alta, că între țăranul observat de tînărul care a ieșit într-o zi de primăvară la vînătoare de porumbei, în timp ce săruta pămîntul, și Ion, eroul romanului, s-a interpus ceva. Comparînd cele două povestiri — căci și întîmplarea relatată în mărturisirile scriitorului: este tot o narațiune, dar la un grad zero față de cealaltă versiune, romanescă — observăm acele „alte legi“, care, intervenind, configurează arta lui Liviu Reboreanu.

Înainte de toate este acel a avea care — am văzut — determină sensul scenei „sărutării“, sãlbatica poftă a posesiunii. În universul imaginar al romancierului acest a avea joacă un rol primordial. Nu înțelegem prin această doar simpla dorință a aproprierii, nevoia proprietății. Prozatorul este atras de o lume a dezmoștenișilor, a „celor mulți umili“ cărora le este închinat *Ion*, a celor ce *n-au*, în raporturile lor cu cei ce *au*. Aceste raporturi, în perspectiva sa, sînt economice și sociale, dar au implicații psihologice și, am putea spune, general antropologice. Viziunea satului, în perspectiva lui Reboreanu, ierarhia oamenilor, legăturile lor, snobismul țărănesc, sînt determinate de legile „averii“ și, înainte de toate, de cele ale proprietății asupra pămîntului. De la micile gesturi, de la alura sau chiar conformația fizică („Ștefan Hotnog, un chiabur cu burta umflată, ce și-o mîngîie într-una parcă ar avea junghiuri...“, pe cînd : „Pe de lături, ca un cîine la ușa bucătăriei, trage cu urechea și Alexandru Glanetașu, dornic să se amestece în vorbă, sfiindu-se totuși să se vîre între bogătași“), pînă la marile conflicte, sau — în *Răscoala* — la marile conflagrații care răvășesc viața satului, totul în ficțiunile lui Reboreanu poartă marca *lipsei*, a mai multului sau mai puținului, a unei tulburări în ordinea lui *a avea*. Să nu înțelegem prin aceste imagini ale unei lumi a *posesivității* doar ipostazierea unei teme sociologice. Un tipic roman construit pe raporturile de avere în lumea burgheză și aristocratică germană a secolului trecut, *Soll und Haben* (*Debit și credit*) de Gustav Freytag, mult gustat de publicul

Europei centrale și cunoscut probabil de Rebreanu, dispunea raporturile umane conform legilor economiei. Freytag declara (cum va face și scriitorul nostru) : „Am fost atras totdeauna în mod deosebit de viața poporului, care sub istoria sa politică curge neîncetat ca un fluviu sumbru, de situația, de suferințele și de bucuriile milioanele de oameni mărunți“. Declarații similare au făcut în ultimul pătrar al veacului trecut unii dintre scriitorii cunoscuți lui Rebreanu : Émile Zola ca și maghiarul Mikszáth Kálmán¹. Romancierul român vedea și el situația, suferințele și bucuriile acelor „mulți umili“ izvorînd din nedreapta așezare a treburilor economico-sociale. Dar, în ficțiunile sale, banul, care în romanul secolului al XIX-lea — de la Balzac la Zola și apoi de la acesta la micul roman postrealist —, a jucat rolul Fatalității, nu apare aproape deloc. Boierii — din *Răscoala* —, sau familia învățătorului mic burghez din *Ion*, au nevoie de bani. Țăranii, masa umană care ocupă primul plan al acestor narațiuni, nu se agită pentru bani ; lor le trebuie pămînt, pămîntul muncii, al vieții și al morții lor. În *Țăranii* lui Balzac, François Tonsard, flăcăiandru foarte sărac, lipsit de pămînt, lucrînd cu ziua pentru grădinarul unui castel, primește un pogon de la domnișoara Laguerre. Și iată-l pornit pe un drum care, în perspectiva balzaciană, nu putea fi decît al acumulării banilor. Nevasta e bucătăreasă, deci slugă, și îi reușește „ostropelul, sosul vînătoresc, plachia, omleta“. Iată-l pe soțul ei circiumar, apoi apropitar, cu un salon pe consola șemineului căruia strălucește o pușcă de braconier, pe care n-ai da nici cinci franci, amintire a sărăciei de odinioară. O asemenea carieră este cu neputință de închipuit în cadrele ficțiunilor lui Rebreanu. El revine, desigur, obsesiv, asupra stării de *lipsă* a țăranilor, ca și a dorinței lor de a *avea*, dar setea lor este elementară, o sete stihială de pămînt. Toate celelalte — casă, vite, hrană, bună stare, vază, putere — derivă din pămînt. Cînd Ion sosește în marginea delniței, pe răzorul ce-o desparte de o altă fineață ce a fost a lor dar o înstrăinase tatăl său, cuprinde cu „o privire setoasă“ tot locul. Pămîntul „îi era drag ca ochii din cap“. Este nevoieaș, rodul pămîntului lor abea le acoperă nevoile. Cu toate acestea sau de aceea : „Simțea o plăcere atît de mare, vîzîndu-și pămîntul, încît îi venea să cadă în genunchi și să-l îmbrățișeze. I se părea mai

frumos pentru că era al lui.“ Dar nu numai acest pămînt al său, ci întreg hotarul satului îl fascinează („...Ion nu se mai sătura privind-l, ca o slugă credincioasă pe un stăpîn falnic și neîndurător“). Termenii pe care îi folosește Rebreanu în exprimarea exaltărilor lui Ion nu sînt întotdeauna ireproșabili stilistic. Comparațiile, ca și metaforele, ca și unele personificări, ba chiar nu puține imagini incocrente la care recurge, trădează — atunci cînd este în joc reprezentarea elementarului — mai puțin o lipsă de iscusință stilistică, și mai mult o manipulare stîngaci-brutală a materialului lingvistic, în *asemenea momente* foarte apropiată subiectului tratat. Astfel, în următoarea succesiune a unei metafore, a unei prosopopei, a unei comparații etc. pe care simțul estetist muntean al lui Tudor Arghezi l-ar respinge cu oroare, dar care este tocmai conglomeratul figurilor de stil — asemenea plinurilor și scobiturilor tăiate și săpate cu o mîină viguroasă dar puțin delicată în stîlpii unei porți — *necesare*, în închipuirea unei pasiuni abisale pentru un element originar : „Sub sărutarea zorilor tot pămîntul, crescat în mii de frînturi, după toanele și nevoile atîtor suflete moarte și vii, părea că respiră și trăiește. Porumbiștele, holdele de grîu și de ovăs, cînepiștile, grădinile, casele, pădurile, toate zumzăiau, sușoteau, fîsăiau, vorbind un grai aspru, înțelegîndu-se între ele și bucurîndu-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare și roditoare. Glasul pămîntului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l. Se simțea mic și slab, cît un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vîntul o vîltoarește cum îi place. Suspendă prelung, umilit și înfricoșat în fața uriașului : — Cît pămînt, Doamne...”

Comparațiile (cît un vierme“, „ca o frunză“) sînt primare. Ele nu pot oferi echivalentul unei analize. Pentru a indica trecerea de la un sentiment al nimicniciei în fața pămîntului, la alt sentiment, al mîndriei stăpînitorului atotputernic, naratorul face uz de personificări ale firii, de naive plăsmuiri ale fanteziei. Ion simte iarba „zvîrcolindu-i-se“, supusă, sub picioare, se vede crescînd tot mai mare, deși în inima lui „rodea ca un cariu“ regretul de a nu stăpîni decît crîmpeie neînsemnate din hotarul satului, „pe cînd toată ființa lui arde de dorul de a avea pămînt mult, cît mai mult...”

Așadar, nevoia primordială a posesiunii se asociază cu o obsesie a elementarului, a pământului ca stihie de care depinde viața. Ion este un posedat al pământului. Demonul care a pus stăpânire pe el este tocmai acela al posesiunii. Nu vrem să facem un joc de cuvinte definind eroul lui Rebreanu drept un posedat al posesiunii. Drama țărânului, așa cum apare ea în *Ion* și *Răscoala* este aceea a condiției umane care nu poate fi cu adevărat pentru că, în anumite împrejurări sociale și economice, nu are. Setea de pământ este, în fond, un complex în care converg arhaice apetențe organic-naturale, stringente nevoi economice și, mai presus de orice, un nîsus preauman spre posesiune, exacerbat la cel trăind într-o lume a proprietății, el însuși fiind întru totul lipsit².

În *Răscoala*, Petre Petre este, ca și Ion, un om al humei. El e lutos în toată făptura lui. Mîna lui Petre — ni se spune — este „grea și aspră și reavănă ca pământul“. În acest roman există, însă, cum vom vedea, o *problemă* a pământului, în dublul înțeles, pe de o parte, al „chestiei țărănești“ pe care o discută orașenii („Apoi vezi — îi spune Grigore Iuga lui Titu Herdelea —, pămînturile oamenilor, asta e chestia țărănească !... Pămînturile ! Nu prea sînt, și unde au fost s-au cam spulberat...“) și, pe de altă parte, al unei conștiințe colective care se formează lent apoi se precipită, cristalizează în formele dure ale răscoalei. În intenția scriitorului, *Răscoala* este „un roman cu personaje și realități obiective“, nu „un strigăt de revoltă“ cum se pare că fusese o primă versiune a sa, încheiată prin 1922. În acest roman, tocmai „problematizarea“ face ca — în ciuda zguduitoarei tragedii pe care o provoacă aceeași neistovită sete de pământ —, ceva din caracterul elementar, instinctual, al pasiunii lui Ion să se piardă și să fie înlocuit prin formele mai puțin abisale.

Să ne întoarcem la această pasiune. Indirect, o recunoaștem în privirea retrospectivă pe care Vasile Baciul o aruncă asupra propriei sale vieți. Tatăl Anei, bărbatul silitor care s-a ridicat din sărăcie trudind din greu, se vede pe sine tînăr, făcînd ceea ce se pregătește Ion să facă. S-a însurat cu o fată urîtă dar bogată și a iubit-o, „căci ea îi întruchipa pămînturile, casa, vitele, toată averea care-l ridicase deasupra nevoilor“. Baciul știe că Ion, „sărăntocul“, îi vrea averea. Printre numeroasele

simetriei ale romanului, acest raport de identitate între cei doi vrăjmași este una : tînărul rîvnește la averile mai vîrstnicului la fel și pe aceeași cale pe care a urmat-o acesta din urmă pentru a le dobîndi. Ciocnirea între două ființe similare, la vîrste diferite. Aceeași vîrednicie, aceeași foame de pămînt, aceeași cerbicie, aceeași lipsă de scrupule. În lupta dintre cei doi, tînărul va învinge, mai puțin prin viclenie — căci planul său de a-l sili pe tatăl fetei seducînd-o pe aceasta nu-i cerea prea multă iscusință — cît prin încăpăținare. Mîntea nu-l ajutase să ceară intabularea pămînturilor lui Baciuc pe numele său și al Anei, înainte de nuntă. Astfel, socrul îl poate „frecă“. Tot ce urmează este o luptă de uzură cu mijlocitori — dintre care cea dintîi, Ana, este victima silniciilor celor doi. Herdelele îl sfătuieste pe Ion, dar lui nu-i trebuie sfaturi ci pămînturile toate. Se simte stăpînul pămînturilor și soarbe lacom „mirosul de verdeață, de sălbatec și umed“ ce plutește în vîzduh, aroma pămîntului. Trece de la fericirea nesăbuită („Amu am pămînt, am de toate...“) la deznădejde, de la furia nepuțincoasă la încrîncenarea în voința de a dobîndi „toate pămînturile“. În lupta pentru posesiunea acestora, cei doi bărbați se răcoresc brutalizînd-o pe Ana, unealtă folositoare ori nefolositoare în tocmeli. Sub amenințarea judecării, dar mai ales sub presiunea energiei vindicative a mai tînărului său vrăjmaș, Vasile Baciuc cedează. Epic, înfruntarea între cei doi, care se încheie cu cedarea socrului, are alura ciocnirilor epice. Nu și eroismul acestora. Momentele luptei desmint cele spuse uneori în legătură cu mediocrele calități de observator ale roman-cierului. Un paragraf antologic este, îndeosebi, acela al încetării conflictului fățiș, prin retragerea bătrînului. Drumul prin viscol al celor doi bărbați pînă în satul învecinat, tăcerea lor, apoi convorbirea cu notarul, gluma acestuia care-i izbește drept în inimă pe cei doi țărani („...ai venit aci om bogat și acuma pleci cerșetor...“), aldămașul la cîrciumă, și izbucnirea furioasă a bătrînului doborât pe podelele mîndre de pumnul lui Ion, acest act patetic, dar de un patos rezervat, oglindește perfect virtuțile ca și limitele artei lui Rebreanu. Tehnica, aparent, este a observatorului realist, obiectiv, a naratorului care nu se amestecă în narațiunea sa, ci stă ascuns, ca și inexistent. Actul pare final în încheierea dramatică între cei doi. Final, consfințind

— juridic — o răsturnare în lumea esențială pentru acești oameni a posesiunii asupra pământului. Unul care avea nu mai are nimic, celălalt care nu avea nimic, triumfă căci are toate pământurile. Bucurie jalnică și brutală. Stilul servește perfect adevărul apăsător, dezolant. Nici o preferință naturalistă aici — atât de evidentă în cele mai bune romane ale lui Zola — pentru urît. Scriitorul francez a fost un sensual al urâtului, s-a complăcut în reprezentarea dezgustătorului, ca și estetizantii în reprezentarea voluptuoasă a grațiosului estetic. Nimic asemănător în arta lui Rebreanu. Acesta este — ca semnificație a prezentării umanului — mai aproape de marii romancieri ruși ai secolului al XIX-lea, al căror realism se baza pe ideea creștin-patriarhală a demnității creaturale propriie fiecărui om, și mai ales a celor umili. Astfel nu trebuie să vedem într-o scenă, precum aceasta a cedării pământurilor către însetatul Ion, drept o simplă reușită a observatorului. Nu avem în fața noastră doar un simplu tablou de moravuri (ceva în genul tablourilor vechi, realist-academic din Europa centrală pe teme ca : *Notarul de țară*, *Țărani veselindu-se la cârciumă* sau *Evreul și gîsca*. În spatele gesturilor, înapoia cuvintelor celor doi țărani în fața notarului, în izbucnirea lor la cârciumă apar alte puteri care îi depășesc și, îndeosebi, posesiunea ca o fatalitate. Pământul reprezenta, firește, un element vital — economic și social — dar nu numai atât. În *Țăranii* lui Wladyslav Reymont, o mamă își apostrofează fiica : „— Ești tînără și proastă. Dacă te-ai uita prin sat, printre oameni, ai vedea că se ceartă, se judecă și se zbat numai pentru pământul ăsta sfînt, pentru avere.“ Este o zbatere și o luptă pe care o întîlnim și în romanele „țărănești“ ale lui Liviu Rebreanu. Dar tragedia lui Ion din Pripas și aceea a țăranilor din Amara nu se reduce doar la eșecul unei asemenea lupte.

Dealtfel, se vorbește mult despre posesiune în aceste romane. Un anume stil de posesor, o arguție juridică în aspirația, aca-pararea, moștenirea pământului, în transmiterea dreptului de proprietate funciară indică obsesia posesiunii. În setea de posesiune a umanității lui Rebreanu putem distinge două tendințe contrare. Falia între aceste moduri de a se raporta la „avut“ urmează linia de despărțire între clase sociale. Într-adevăr, e alta aviditatea celui lipsit de posesiune, obsedat de dobîndirea

ei — cum sînt Ion sau țărani cu totul nevoiași din *Răscoala* — și alta voința de a păstra și de a spori avuția la posesorii pămîntului. Este ceva legat de o anume ordine socială, de o anume concepție despre viață, în a considera posesiunea pămîntului drept o garanție rivnită a fericirii. Dar există o etern umană voință de viață, de supraviețuire, care se manifestă în aceea halucinantă sete de pămînt a țăranilor jăcmăniți, înfomețați, înșelați, abrutizați, a țăranilor cum va fi fost, poate, și cel pe care Rebreanu însuși l-a văzut, prin 1900, la Prislop, sărutînd pămîntul.

3. UNIVERSUL VIOLENȚEI

În 1934, la doi ani după publicarea *Răscoalei*, Nicolae Iorga fulmina, în *Istoria literaturii românești contemporane*, împotriva scriitorului care, în *Ion*, ar fi căzut în păcatul bestialității. Iată cuvintele istoricului, mînios ca un profet, scrîbit de „manifestările brutei” din literatura romancierului ardelean: „În romanul cu optzeci de personaje, cu violuri și omoruri, cu toate manifestările brutei, prezentate crud, ca un cadavru putred pe care l-ar scutura cineva de un picior, e același realism de o sălbatică autenticitate: ce e mai josnic în viața animalică a rasei cum i se pare autorului că a văzut-o în cine știe ce colț blăstămat de Ardeal se expune aici ca un testimoniu de iremediabilă inferioritate într-un rece stil de jandarm care constată infamiile petrecute în raionul său...” Firește, patronul literaturii idilice de la *Sămănătorul* nu putea să guste literatura aspră a lui Rebreanu. Dar, totuși, ne putem mira că Nicolae Iorga n-a putut înțelege în ce măsură tocmai *Ion* realiza unele din aspirațiile sămănătoriste.

Este, totuși, unul din meritele de căpetenie ale lui Rebreanu neaderența sa la idilismul facil al atîtor scriitori „ai satului” de la *Sămănătorul*. Literatura unui Ion Ciocîrlan sau Vasile Pop, ba chiar idilele pastorale — în felul celor încîntătoare — ale lui badea George nu puteau să-l seducă. Dar, să privim mai de aproape „manifestările brutei” din romanele lui Liviu Rebreanu. Sînt ele doar urmarea lecției naturaliste? „Bestia umană” din romanele lui Zola, ficțiune a unui romantic întir-

ziat, a unui mare poet care-și strangulase uneori vîna epică, deviindu-i fluxul prin intervenția unor „prejudecăți“ sau teorii „științifice“, sumar asimilate, nu este, decît foarte vag, modelul lui Rebreanu³. Însăși structura acestuia, o anumită înclinație — mereu strunită — spre patos, atracția pentru mituri obscure (ale pămîntului, singelui) ca și intuiția ritmurilor eterne ale existenței, deschiderea spre atemporal — păstrînd o legătură placentară cu temporalul — îl fac mai receptiv la sugestiile unei literaturi expresioniste, decît la brutalitățile din procesele verbale ale naturalismului ortodox. Viziunea neagră, acca *umbra vitae* din textele expresioniste o întîlnim în numeroase pagini întunecate ale scrierilor lui Rebreanu. Eroul său (Ion e prototipul) apare singur și pierdut. Însăși *gloata*, acca țărănime anonimă care se îmbulzește reclamîndu-și dreptul la existență, în paginile *Răscoalei*, suferă teribil de însingurare. O umanitate pierdută purtîndu-și condamnarea, acesta e eroul colectiv al marclui epos.

Dar pînă și orașul lui Rebreanu, cu străzi sordide, oraș cenușiu, nisipos, amintește apocalipsa citadină expresionistă. O estetică a țipătului — *der Schrei* al expresionismului — nu poate fi ea regăsită, ordonînd — poate fără știrea creatorului —, ficțiunile majore ale lui Rebreanu? Țipătul este însă, doar o expresie a unei violențe originare.

De fapt, romanele lui Rebreanu vădesc o subiacentă obsesie a violenței. Firește, însăși lumea primitivă care constituie mediul predilect al imaginației sale este o lume a violenței. G. Călinescu observase că această „sălbăticie fundamentală a sufletului omenesc primitiv care se găsește la temelia marilor epopei clasice“ a fost zugrăvită „cu cea mai rece obiectivitate și cu multă măreție epică“ de către romancierul nostru. Dar nu numai duritățile, sălbăticia unui mediu rural înapoiat apar în eposul țărănesc al lui Rebreanu. Violența este, pentru acest scriitor, o constantă obligatorie, sau o cursă fatală în care cade omul. Ficțiunile sale sînt o ilustrare a unui *mit al violenței*. Umanitatea sa e aceea a unei brutalități necesare, a determinismului violenței. Eroii săi cunosc prea bine „greul pămîntului“ și toate cercurile existențiale — îndeosebi cele ale crosului și posesiunii — stau sub semnul singelui. *Iliada*, *Kalevala*, *La Chanson de Roland*, epopeea lui Ghilgameș sau *Ramayana*,

abundă în silnicii și omoruri. O simplă analiză paralelă a unei epoei (chiar și a *Iliadei* care e istoria unor peripeții războinice) și a romanelor lui Rebreanu pune însă în evidență complacerea în brutalitate a romancierului. Scenele dure sînt frecvente în *Ion* alcătuiind un fel de bas continuu al suferinței fizice: bătaia dintre Ion și George, dintre Ion și Simion, repetatele bătăi pe care Vasile Baciuc le administrează fetei sale însărcinate, pînă la scena finală a uciderii lui Ion. Rebreanu are, ca puțini scriitori, percepția suferinței fizice. Însăși „obiectivitatea”, răceala cu care sînt narate aceste orori, indică magnetizarea fanteziei sale sub imperiul unui pol al violenței. Nu numai spectacolul brutalităților, al bătăilor între protagoniști, schingiuirea unei victime neajutorate, cum este nefericita Ana, nu numai amenințările, furiile teribile ale cîte unuia („Să știu că zece ani nu scap din temniță și tot nu mă las pînă nu-i văd sîngele!” — promite Ion aprins), ci simple scene ale vieții satului sînt pline de zgomotul și furia unei lumi în suferință. La cîrciuma din Pripas, duminică după ce s-a spart hora: „Între timp se înnoptase și odaia nu mai era luminată decît de o lampă funinginită, spînzurată de o grindă din tavan. În lumina galbenă-bolnavă și tremurătoare oamenii păreau mai beți de cum erau aieva, ochii luceau mai sălbatic, iar brațele goale, ciolănoase, cu mușchii umflați ca niște șerpi flămînzii, se ridicau mereu peste capetele turburate amenințînd ori prevestind o primejdie. Glasurile se îngroșau și răgușeau din ce în ce, vorbele deveneau mai grosolane și sudălmile mai mînioase. Fețele asudate scipeau care roșii-pară, care galbene-verzui, iar din gălăgia amețitoare se înălțau, stăpînitore, risete zvăpăiate, cîte un rîgît lung, urlete prelungi...” Atmosferă frenetică în care exasperarea simțurilor, brutalitatea moravurilor și mai ales iminența primejdiei creează impresia unei fatalități a violenței. De unde această furie a patimilor exacerbate în spațiul fictiv al povestitorului?

Atît *Ion* cît și *Răscoala* sînt drame ale condiției umane degradate, umilită care se răzvrătește. De fapt, e o răzvrătire a firii contra societății **împilatoare, abuzive**. Violența teribilă a patimei lui Ion, ori focul aprins de țăranii din Babaroaga, au puterea elementelor dezlănțuite ale naturii, în fața căroră întocmirile temporale ale societății nu sînt decît înjghebări

fragile. Dacă totuși ridicarea firii este oprită, forța naturii răzvrătită jugulată, aceasta e pentru că mișcările anarhice, oricît de violente, sînt îndiguite de o conștiință rece, calculatoare. Violența lui Ion, a țăranilor din *Răscoala* e aceea a naturii primitive. Ce alimentează această violență ?

Oricît de primitivi, țăranii lui Rebreanu nu sînt însă nicio dată naturi rudimentare, nu sînt moroni, debili mintali. Dacă întîlnim figuri de estropiați — cum e aceea a Savistei, oloaga săracă cu duhul din *Ion*, sau Anton, nebunul iluminat din *Răscoala* ele sînt secundare. Predilecția naturalismului și mai tîrziu a unor romancieri americani din anii '30, pentru tipul decrepit, redus la bestialitate, al unui „idiot al satului“, n-a fost și n-ar fi putut să fie împărtășită de Rebreanu. Ion este o fire elementară dar întru nimic subumană. Nimic asemănător în *Răscoala* — cu toate violențele ei — cu monstruozitățile biologice, cu arierății sau perversii din unele romane ale lui Dos Passos, Steinbeck sau Caldwell.

Dar, am văzut că Ion este un posedat. Or, starea de posesiune se caracterizează prin fixații maniacale, prin turbulență, aplecare spre violență. Eroii sufletește elementari sînt expuși atracției monomaniacale a unei unice pasiuni. Sîngele lui Ion intră în ebuliție, cu adevărat, doar la atingerea pămîntului. Pămîntul este cu adevărat ibovnica lui. Florica doar o distracție a pasiunii esențiale, după cum în viața lui Petre Petre pe care o uriașă forță de gravitație îl atrăgea spre pămînt, violarea Nadinei nu e decît un accident. Violența derivă din pasiunea originară a posesiunii. Sau, mai exact, dintr-un strat profund, un fel de subterană aorgică a destinelor umane din romanele lui Rebreanu în care mitul violenței este asociat aceluia al posesiunii.

Există în romanele lui Rebreanu tenebroase porniri instinctuale, o magmă brutal-arzătoare care constituie centrul universului imaginar al scriitorului. Și, înainte de toate o ambivalență instinctual-pasională care provoacă rupturi interioare, fiind o sursă a tragediei unor eroi. O primă aspirație este coruptă, deurnată din calea sa, de una secundă. Aceasta este întotdeauna de ordin erotic. Seduși, subjugați prin iubire, eroii lui Rebreanu sînt de fapt, atrași într-o cursă a morții. Romancierul urmărea

conștient această dedublare a eroilor. Ion asculta „glasul pământului“, dar și „glasul iubirii“. Mai tulbure este cazul lui Apostol Bologa, din *Pădurea spînzuraților* la care remarcăm o mai confuză dualitate, a chemărilor „datoriei“ și „iubirii“. În sfîrșit (fără să joace rolul de prim plan al eroilor din primele două romane) Petre Petre, țăranul din *Răscoala*, are și el o componentă erotică în revolta sa, și pendulările, ezitățile sale derivă din ambivalența sa funciară.

Și totuși, eroii lui Rebreanu, ar putea afirma cu toții, ceea ce își spune Ion, în simplitatea sa directă: „Dragostea nu ajunge în viață... Dragostea e numai adaosul. Altceva trebuie să fie temelială...“ Acel *altceva* care dă sens vieții este o pasiune fundamentală. O recunoaște, dealtfel, personajul întrucîva *raisonneur* al romanelor lui Rebreanu, acel Titu Herdelea atît de oscilant și de puțin pe măsura patimilor din jurul său: „— Numai o pasiune puternică, unică, nezdruccinată dă prețul adevărat vieții!“

Pasiunea pretinde, însă, sînge. Prozele scriitorului au, aproape toate, în centrul lor o faptă sîngeroasă. Eroii săi nu pot ieși dintr-un cerc al singelui. În pornirea pătimașă a lui Ion e înscrisă, de la început, catastrofa finală. Tragedia lui Apostol Bologa începe prin execuția unui condamnat, la a cărui osîndire participase, ca să se încheie prin executarea sa. Iar răscoala țărănească este înăbușită într-o baie de sînge. Romancierul își construiește operele, ca și tragicii vechi, în jurul unei jertfe sîngeroase. Folosim, desigur, cuvîntul „jertfă“ în sensul general al imolării unei sau mai multor făpturi. Însuși faptul că Rebreanu a fost atras de teme — aparent diverse — avînd însă moartea sîngeroasă înscrisă în ele, este semnificativ pentru identificarea universului său imaginar cu un univers al violenței. Faptul era vizibil încă în nuvelele cu care și-a început cariera scriitorul și care nu anunțau romancierul de mai tîrziu, decît în măsura în care noi, *post hoc*, recunoaștem unele trăsături ale acestora în ele. Un anume sentiment tragic al vieții se degajă însă din aceste povestiri. Doi flăcăi care au iubit aceeași fată, dintre care unul, mai bogat, a devenit bărbatul ei, mor împreună pe cîmpul de luptă (*Fapt divers*). Fata unui

țaran sărac s-a încurcat cu băiatul popii despre care umblă vorba prin sat că are să se însoare. Deznădăjduită, se sinucide (*Ofilire*). Toma Lotru, bărbatul bogat al Rafilei îl sugrumă pe rivalul său (*Răfuiala*). David Pop, român în armata austro-ungară, deși tulburat în conștiința lui, face ravagii cu mitraliera în rândurile ostașilor români pe care-i are în față. Unul dintre aceștia îi crapă țeasta cu patul puștii (*Catastrofa*). În sfârșit, în singura nuvelă cu adevărat reușită, *Ițic Ștrul dezertor*, eroul este părăsit într-o țară a nimănui, între fronturi, într-o stare de totală derelicțiune, din care își găsește refugiul numai în moarte. Dar și în celelalte opere minore ale scriitorului — romanele *Ciuleandra*, *Jar*, *Amîndoi* — violența, sub forma crimei sau sinuciderii, este prezentă, ca să nu amintim ororile (schingiuri, execuții, scene macabre) din *Adam și Eva*.

Nu este, fără îndoială, în această obsesie a violenței pe care o observăm în opera lui Rebreanu doar influența unei „școli“ literare, a verismului sau naturalismului. O asemenea înmăsurare nu poate fi negată, dar ea n-a făcut decât să confirme o vocație a tragicului. Căci semnele atât de numeroase ale violenței în proza lui Rebreanu, sînt altceva decât simptomele morbide pe care „istoria naturală a unei societăți“, viziunea „științifică“ a naturalismului zolist, căuta să le pună dramatic în lumină. Marea cloacă a societății naturaliste în care alcoolismul, sifilisul ereditar, cupiditatea și sadismul joacă rolul unor agenți ai fatalității, este dirijată de legi biologice și sociologice care, implacabil, strivesc spiritualul. Găsim doar vagi similitudini (dintre care multe întimplătoare sau datorite unor alte influențe, cum este studiul literar asupra efectelor catastrofale, nevrotice, ale eredității, în *Ciuleandra*) între romanul lui Rebreanu și romanele naturaliste. Mai curînd nuvelele lui Verga, prin mediul rural explorat de scriitorul italian, povestiri cu fete siluite și ucise, cu conflicte între bogați și nevoiași, amintesc repertoriul tematic al prozatorului nostru, ca și reprezentarea, în narațiunile sale, a brutalității.

Dar, pentru a înțelege semnificația tragică a violenței în romanele lui Rebreanu trebuie să facem o incursiune într-o altă sferă a universului său imaginar, aceea a obsesiilor.

4. UNIVERSUL OBSESIONAL

Comentatorii poeziei lui Rebreanu au trasat întotdeauna o demarcație netă între *Ion* și *Pădurea spînzuraților*, între marele epos rural și romanul unui caz de conștiință. Tot ceea ce deosebea cele două opere a fost pus în lumină, niciodată ceea ce le apropia. Consensusul criticii în ce privește geneza *Pădurii spînzuraților* dintr-un alt filon decît acela „șărănesc“, legăturile care păreau evidente între acest roman și unele nuvele anterioare — *Catastrofa*, *Îțic Ștrul dezertor* dar și *Calvarul* — duceau la statuarea unei bicefalii în scrisul din prima perioadă a lui Rebreanu. Războiul lua locul Satului, analistul cazului individual se substituia romancierului „gloatei“. În realitate, sub cel puțin un aspect esențial, *Pădurea spînzuraților* continua firește nu fabula dar discursul din *Ion*; cu toate deosebirile tematice, de compoziție etc., în cele două romane remarcăm axarea identică a naratorului pe tratarea unor cazuri de fixație obsesivă. Deși aparent între setea sălbatică de pămînt a tînărului țaran din Pripas și frămîntările conștiinței turmentate a tînărului intelectual din Parva nu pare să fie nimic comun, ele comunică în sfera uncia și aceleiași psihologii obsesionale. Căci dacă unii exegeți (îndcosebi Tudor Vianu) și chiar naratorul analizîndu-și eroul din *Pădurea spînzuraților* vorbeau despre „obsesie“, ei nu remarcău vasele comunicante în întreg sistemul românesc al scriitorului prin care circulă elementele obsesionale și care fac din romancier (înaintea unui Gib I. Mihaescu, adevărat obsedat al obsesiei) creatorul unui univers obsesional.

Pămîntul, am văzut, este elementul incoercibil care asaltează neconținut făptura lui Ion. Fixație timpurie care reapare mereu, care nu se vindecă prin satisfacții parțiale ci, dimpotrivă, este tot mai mult excitată, și care ajunge la paroxism chiar în împlinirea ei. Fără să recurgă la instrumentele analizei psihologice uzitate în timpul său, Rebreanu pune totuși în lumină — mai ales prin erupțiile verbale, prin gesturile violente, prin comportamentul maniacal — caracterul fundamental obsesional al cazului Ion. Singurii „intelectuali“ care urmăresc comportamentul lui — învățătorul, preotul, tînărul Titu Herdelea — deși obișnuiți cu reacțiuni similare, cu o anume brutalitate a

moravurilor, observă ca pe un fapt excesiv, straniu, izbucnirile vehemente ale patimei lui Ion. Îndeosebi în întâlnirile acestuia cu Titu, confidentul și sfătuitoarul său, pățimașul își descoperă fixația cu vehemență. Naivul fiu al învățătorului (asemenea celor mai mulți surtucari din romanele lui Rebreanu) nu înțelegea nici încăpăținarea lui Ion de-a lua pe Ana, nici pe a lui Vasile Baciș de a nu i-o da. El declanșează în Ion, fără să vrea și fără să știe, determinarea de a-l „sili” pe Baciș să-i dea fata. Izbucnirea lui Ion îl uluiește. Simte un „fior de spaimă” văzînd hotărîrea sălbatecă strălucind pe fața tînarului țaran. „Deși nu pricepea ce s-a putut urni în sufletul lui deodată, bănuia totuși că a dezlănțuit o pornire atît de sălbatecă încît îl cutremura.” Această pornire nu este decît agresivitatea tipică a obsedatului care nu se mai reține, care proiectează în afară tot ceea ce îi asaltează conștiința. Fără să fie prea întortocheată, această conștiință nu este însă nici simpla nălucire a brutei. Prea mult s-a văzut în Ion făptura rudimentară, simpla viclenie a unei ființe reduse. Reacțiile sale nu mărturisesc, firește, despre o viață interioară labirintică. Dar, fără ca naratorul să-l analizeze decît în unele momente de răscruce ale existenței sale, el urmărește unele faze ale ciudatelor tulburări lăuntrice ale eroului său. Astfel, după ce sarcina Anei devine evidentă și Ion refuză să o primească în casă fără zestrea pe care — ca un obsedat — o vedea alcătuită din *totalitatea* proprietăților, a pămînturilor lui Vasile Baciș, el trăiește „într-o tulburare atît de ciudată, că aproape nu-și dădea seama ce mai voia și unde vrea să ajungă. De cînd a înfruntat pe Vasile Baciș i se părea că toată lumea îl dușmănește și totuși se simțea mai fericit ca totdeauna. Aci era de o veselie uimitoare, glumea cu cine-i ieșea în cale, aci se înfuria și suduia din senin, căutînd oricui ceartă și bătaie. Mai ales cînd îi pomenea cineva de Ana se zborșea și fulgera : ba în cele din urmă ajunsese să vadă un vrăjmaș de moarte în oricine rostea în fața lui numele ei sau pe al lui Vasile”. Treccările de la o sumbră agresivitate la voioșia dementă, de la dezolarea lipsei de speranță la certitudinea unor nădejdi întemeiate, sînt tribulațiile acestui suflet frust doar din punct de vedere intelectual. Exaltarea în speranța triumfului apropiat, siguranța de sine, desfătările ca și chinurile așteptării

sînt prezentate de povestitor cu sobrietate, fără complicații analitice, dar și fără a-l readuce pe erou la unicele manifestări ale brutei rudimentare. O anumită perspectivă critică falsă, înfățișîndu-l pe Rebreanu în unica descendență a naturalismului, și încă a unui naturalism redus și el la scheme simpliste ale „bestiei umane” instinctuale, a refuzat să vadă în Ion complexitatea unei naturi obsedante. Bestia se aruncă asupra prăzii fără să pregete. Iată-l, însă, pe Ion savurînd delicțiile așteptării : „Cîteodată îi venea să izbucnească, să strige în gura mare că și-a împlinit gîndul, că de acum poate avea și pămînt și de toate, numai să vrea dînsul, căci toate numai de voința lui atîrnă. Așteptarea de azi îi umplea fîința de o plăcere nemai-simțită.” *Ion* este romanul unei obsesii în aceeași măsură în care este un epos al satului ardelean.

În *Pădurea spînzuraților*, prin alegerea, drept cadru general, a unei situații pe care o putem numi de *stress*, aceea a războiului, ca și prin înfățișarea unui erou intelectual, înclinat spre reflecție, complexul obsesional devine tema centrală a romanului. Cartea nu face parte din acea literatură de război care a înflorit după prima conflagrație mondială (în genul romanelor lui Erick Maria Remarque, *Pe frontul de vest nimic nou* sau Roland Dorgelès, *Cruci de lemn*). Rebreanu însuși mărturisea : „...am dorit mult ca *Pădurea spînzuraților* să nu fie numai o carte de război ci, mai ales, una de suflet”. Anumite amănunte biografice (moartea fratelui în condiții similare cu cele ale morții eroului, muștrările de conștiință în legătură cu acest frate, vagile halucinații auditive pe care le interpretează ca semne „de dincolo” de la cel mort — mărturii ale unei conștiințe tulburi —, ca și impresia zguduitoare pe care o face asupra romancierului imaginea fotografică a unei păduri pline cu leșuri atîrnînd în copaci) indică, mai mult decît în cazul celorlalte texte ale lui Rebreanu, substratul subiectiv al narațiunii din *Pădurea spînzuraților*. În romanul acesta ies la iveală, cu mai multă claritate decît oriunde în corpul operei scriitorului, obsesiile sale fundamentale. Roman-cier „obiectiv”, Rebreanu — nu mai puțin decît un Zola, atunci cînd corifeul naturalismului nu se lasă asurzit de propriile sale teorii — aude pasul calculat, înăbușit, al destinului, vede —

proiectînd un foarte subiectiv clarobscur asupra lucrurilor — cum fapăturile pătrund și se mistuie într-o ceață a fatalității.

Înainte de a-l prezenta pe Apostol Bologa prins în vîrtejul propriilor obsesii, romancierul schițează laconic, în trăsături sobre, un peisaj opresiv, halucinogen. Toamna, războiul în țară străină, sub zodia urîtului, a ororii, totul se adună din primele cuvinte ale narațiunii, în simbolica prezență a spînzurătorii. In-sistența — în acest aliniat — asupra culorilor este simptomatică. Tot ce se vede rănește privirea, reprezintă o agresiune asupra simțurilor. „Sub cerul *cenușiu* de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spînzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea brațul cu ștreangul spre cîmpia *neagră*, înțepată ici-colo cu arbori *arămii*. Supravegheați de un caporal scund, *negricios*, și ajutați de un țăran cu fața păroasă și *roșie*, doi soldați bătrîni săpau groapa, scuipîndu-și des în palme și hîcîind a ostencală după fiecare lovitură de tîrnăcop. Din rana pămîntului groparii zvrleau lut *galben*, lipicios...” Am subliniat culorile vîdînd o privire fascinată. Narațiunea începe să se desfășoare ca un sul greoi, într-o atmosferă de coșmar sinistru și rece. Naratorul va reveni adescori în romanul său, asupra atmosferei halucinante — care pătrunde obiectele, ființele, le îmbibă. Halucinația înseamnă anxietate. Spaime din senin, frici nebănuite — nu marea teamă a omului în situația limită a războiului — străbat și tulbură cugetele. Un caporal e cuprins de o „frică sugrumătoare, ca în fața unei stafii”. Altă dată, un căpitan se dă înapoi „ca dînainte a unei nălucinecșteptate”. Bologa vede o dată siluete negre alergînd pe cîmp. „parcă toți oamenii s-ar fi prefăcut în stafii fără odihnă”, un rănit se ridică din pat de parcă ar fi văzut o nălucă ș.a.m.d. Toți acești soldați cunosc neliniștea provocată de vedenii. trăesc într-o atmosferă în care nu sînt granițe certe între faptele limpezi diurne, și cele neliniștitor-tenebroase nocturne. Învăluită în această atmosferă, conștiința trece ca printr-o cecitate, devine buimacă. Apostol Bologa trăiește o stranie tulburare care nu este, însă, condiționată dinafară, de împrejurările războiului. Rădăcina fixației sale, ca și a oscilațiilor sale se află în el. În acest sens, Rebreanu avea perfectă dreptate cînd afirma că romanul său nu este „de război”, ci „de suflet”, cu tot cadrul general al evenimentelor relatate.

De la prima apariție a lui Bologa, mimica sa excesivă trădează o obsesie. „De sub casca de fier lătăreată, fața lui rotundă și bălaie apărea chinuită, mai cu seamă din pricina ochilor cafenii, mari și ieșiți din orbite, care priveau înfrigurati stilul spînzurătoarei, fără a clipi, cu un nesațiu bolnăvicios. Gura, cu buzele carnoase era strînsă într-un spasm dureros, tremurător.“ Reacțiile fiziologice sînt notate cu o minuție care contrastează cu lipsa de atenție acordată analizei psihologice. Aceasta din urmă se reduce de cele mai multe ori la simple notații; emoțiile sînt numite nu disecate, în schimb uscăciunea gîtului, gustul amar al gurii și alte asemenea dezordini fiziologice, datorite emoțiilor, sînt consemnate cu grijă. Romancierul nu folosește o perspectivă „din afară“, el nu descrie comportamente, dar nici nu coboară „înăuntru“, să lumineze și să analizeze conținuturi psihice. El descrie, de preferință, *expresii*, și le prezintă ca fapte: gesturi, mimică, reacții interioare exteriorizate. Astfel, obsesia lui Bologa e manifestată prin gesturile, mimica și reacțiile unei fiziologii a emoției. Ele corespund unei psihologii a fixației.

Chiar dacă obsesia eroului din *Pădurea spînzuraților* se fixează în momentul-cheie al tragediei sale, în fața spînzurătorii camaradului său de arme, a ofițerului ceh condamnat pentru dezertare, Svoboda, ea își are originea, mai îndepărtată, în viața și în constituția sa. Destul de ampla privire retrospectivă asupra familiei, copilăriei, formării lui Apostol Bologa ni-l înfățișează suferind ascendentul unui părinte imperios, al memoirandistului Iosif Bologa, caracter prepotent, din rasa străveche a patriarhilor. Portretul acestuia, deși personaj episodic, indirect evocat, este memorabil: „În figura lui aspră, colțuroasă, cu ochii scufundați în orbite și adumbriți de sprîncene stufoase, cu mustăți castanii, bogate și cu o bărbie lată și puțin învinețită de tășurile briciurilor, părea că se simte mai acasă ura decît dragostea“. Bologa trăiește o copilărie frustrată, traumatizată, teroarea paternă, refugiul într-o mistică infantilă alimentată de o mamă foarte credincioasă, apoi în cărți și, în sfîrșit, moartea subită a tatălui urmată de prima experiență a căderii ca „într-o prăpastie fără fund“, pierderea credinței. Întreaga aceasă scurtă istorie a formării lui Apostol Bologa respiră *adevărul moral*, relevînd în Rebreanu un poet al destinelor

grave predestinate. Căci asupra existenței eroului său va plana, pînă la sfîrșit, umbra tatălui. Moartea aceluia care i-a oprimat vîrsta fragedă este, însă, echivalentă cu moartea lui Dumnezeu.

Tot ce a urmat în viața lui Bologa după ce a simțit cum i se dărimă în suflet „o clădire veche, cu temelii ca rădăcinile stejarului“, rămînînd „cu o groază crîncenă în inimă, ca și cînd s-ar fi trezit, în miez de noapte, singur, într-un cimitir imens, fără să știe încotro să apuce...“, toate rătăcirile sale își au punctul origo în această experiență. Obsesia de mai tîrziu a spînzurătorii, tribulațiile morale nu sînt decît urmările unei fixații în traumele copilăriei. Urmînd, fără să știe probabil, schema unui proces psihoneurotic obsesional, cu sursa în traumatismele infantile, romancierul descrie formarea, dezvoltarea progresivă a nevrozei pe măsură ce personajul său e confruntat cu problemele fundamentale ale existenței: iubirea, alegerea unui drum în viață, coexistența cu altul, cu alții, mai ales în situații critice, în război. Psihologie a derutei, a unei fugi din realitate, într-un plan ireal în care bolnavul speră să triumfe, și în cele din urmă, refugiu în moarte. Caracterul morbid al trăirilor și manifestărilor lui Apostol Bologa nu implică, desigur, lipsa de răspundere a alienatului. Destinul său este tragic tocmai pentru că, victimă a unor puteri „fatale“ care-l depășesc, el se zbate, cunoscînd elementele în joc. Deși este o conștiință buimacă, are mereu — pînă și în totala eclipsă finală — străfulgerări interioare ale cunoașterii. După marea traumă a pierderii tatălui și a credinței e „buimăcit, cu sufletul zdrențuit de îndoieli și sigur că și-a pierdut rostul în lume“, pentru ca apoi „dorința de-a cunoaște“ să-l salveze din impas. Este adevărat că probele de intelectualitate pe care le va da mai tîrziu nu depășesc un nivel mediu, dar acestea se pierd în haosul psihologiei torturate.

Așadar, declanșarea obsesiei, în fața spînzurătorii este bine motivată prin antecedentele eroului. El este sedus de întreg aparatul morții (pe care-l verifică cu o excesivă conștiință a „datoriei“) dar mai ales de chipul condamnatului în care întrevade „o strălucire mîndră, învăpăiată, care parcă pătrundea pînă în lumea cealaltă...“ Disprețul de moarte ca și dragostea atotcuprinzătoare pe care le citește în acești ochi,

îl fascinează. De-acum încolo lucirea halucinantă a privirii condamnatului la spînzurătoare îl va urmări pînă cînd, identificîndu-se oarecum cu el, sau cu destinul lui, strălucirea va umple proprii săi ochi.

Obsesia nu ocupă tot timpul cîmpul conştiinţei lui Bologa. Ea se retrage, dar agită din umbră neconţinut fragilul echilioru moral al tînărului. Acesta fusese şubred dintotdeauna; în zadar încercase să se întărească în convingerea că îşi face „datoria“. O falsă conştiinţă îi dictează să se prezinte voluntar pentru serviciul militar în ciuda avertismentelor celor din jur. O falsă dragoste, satisfacerea vanităţii, şi o vagă idee a „patriei“ austro-ungare îl determină să se angajeze. Justificarea intelectualului care-şi spune că „războiul e adevăratul izvor de viaţă şi cel mai eficace element de selecţiune“ este şi ea un clişeu speculativ repetat spre auto-convingere. Student la universitatea din Pesta, înainte de izbucnirea războiului, Bologa îşi formase o „concepţie de viaţă“ destul de fumegoasă. Îi plăcea să peroreze despre faptul că datoria omului trebuie să-i fie dictată de conştiinţă nu de lege, şi ajungea să proclame drept suprema datorie slujirea statului. În fond, aceste „concepţii“ erau simple teze conformiste, şi chiar dacă, ajuns pe front, tînărul crede că le transpune în viaţă, făcîndu-şi conştiincios datoria, luptînd cu curaj, fiind rănit, deci plătindu-şi oarecum crezul cu sînge, el păstrează o mare incertitudine interioară ca şi labilitatea naturii sale. În disputele pe care le are cu Klapka, Cervenco şi Gross, fiecare din aceşti ofiţeri reprezentînd cîte un punct de vedere, ba chiar o „filosofie“, cugetarea lui Bologa se dovedeşte cea mai puţin fermă. Dealtfel cei trei camarazi au întrucîtva — în economia ficţiunii — rolul unor seducători. Fiecare în felul său, alimentează în tînărul Bologa fondul său obsesional. Deşi îi combate (îndeosebi pe Klapka, la început şi pe Gross), afirmaţiile lor nu-l lasă indiferent. Cervenco predică necesitatea suferinţei şi comunitatea iubirii. Ochii strălucitori ai ruteanului exaltat, îl fixează cu o „lumină ademenitoare“. Bologa se înspăimîntă, privindu-i, de parcă ar vedea într-însii „adîncimea prăpastiei“ de care se fereşte cu teamă. Teza iubirii îl va cuceri, cu toate acestea. Tot astfel, deşi anarhismul lui Gross stîrneşte împotrivirea lui la început, cu timpul va corupe într-însul hotărîrea de a sluji un stat inamic. Dar cel care

exercita înfrîurirea cea mai profundă asupra lui Bologna este căpitanul ceh Klapka. Acesta — deși el însuși conformist din lașitate — va stîrni în tînărul român coarda sensibilă a apartenenței la o altă națiune decît aceea pe care o slujește în virtutea „datoriei“ sale de cetățean al statului. Și tot el va arunca în apa de cristalizare a închipuirii lui Bologna, imaginea „pădurii spînzuraților“. În scena convorbirii dintre cei doi ofițeri, naratorul insistă asupra aceluși motiv al *ochilor* care face parte din cercul obsedant al spînzurătorii. Klapka a observat, străbătînd pe frontul italian pădurea cu trupurile compatrioților săi spînzurînd în copaci, cum le străluceau acestora privirile, încît „fața lor părea scaldată într-o lumină de glorie“. Relatînd cumplita sa experiență, ochii lui Klapka se măresc plini de groază, iar Bologna îl ascultă și el „cu ochi scînteietori de ură nouă, plămădită în sufletul său pe nesimțite“.

Evoluția eroului este destul de confuză. Spirit geometric, amator al ordinii arhitectonice, Rebreanu construiește *Pădurea spînzuraților* urmărind unele simetrii interioare. Sistemul dual, ca și cel contrapunctic, alcătuiește fundamentul repartiției planurilor sale narrative. Ca și în *Ion* unde cele două jumătăți ale romanului formează un diptic, croul fiind supus unei duble apetențe contrare — „glasul pămîntului“ și „glasul singelui“ —, în *Pădurea spînzuraților*, scriitorul pare să urmărească cele două ipostaze ale eroului său : omul datoriei, apoi omul iubirii. În schițele de plan, din laboratorul său, ambivalența lui Apostol Bologna și, ca urmare a acesteia compartimentarea narațiunii, apar cu evidență :

„Partea întâi — Datoria“ :

„Partea a doua — Datoria dincolo de hotare“ ;

„Partea a treia — Iubirea pentru toți oamenii“ ;

„Partea a patra — Iubirea morții“ ¹.

Deci, conform acestui plan tematic croul ar fi trebuit să întruchipeze clasicul caz al tragediei : conflictul dintre datorie și iubire. În realitate, situația sa este mai complexă și conversiunea sa de la „datorie“ la „iubire“ nu este unilaterală și directă. Asistăm la o convulsie a straturilor profunde și la o înlocuire a echilibrului fals, de suprafață, întemeiat pe restricții mintale. Meta-morfoza lui Bologna nu este clară și totală. La începutul aventurii sale mortale, el este, sau se crede, un partizan al războiului.

Autorul îl consideră drept „fanaticul războiului, nietzscheian înflăcărat”⁵. Nietzscheianism de suprafață care cedează sub presiunea câtorva evenimente și mai ales a erupției straturilor abisale, subconștiente. Conștiința lui Bologa, cu tot ce a acumulat supra-cul său nu poate să se opună șuvoiului latent atunci când acesta irumpe la suprafață. Vechile sale întrebări reînvie, cu întreg zbuciumul adolescenței și al tinereții. Ceea ce-l domină, însă, e sentimentul unei renovări interioare. O „credință nouă” cîntă în el, un „cîntec de biruință”. Ca și Cervenco, pacifistul umanitar, își spune că „viața ființează prin inimă”, că începe o viață nouă. Sentimente oceanice îl copleșesc. În această stare de relațiune distruge un reflector inamic, asemenea unui mare ochi luminos care-l privea.

Arta lui Liviu Rebreanu este, poate mai presus de orice, una a dispoziției elementelor. Chiar și atunci când prezintă un caz de conștiință buimacă — precum e acesta al lui Apostol Bologa — el nu renunță la construcția riguroasă, la tot ceea ce reprezenta o geometric artistică plină de paralele, de mișcări de translație, de corpuri identice care-și fac față, își crespund, se opun între ele... Lumina extatică, plenară, și neantul luminii, se succed ca punctul și contrapunctul; legea altora și legea propriei inimi pun stăpînire cu rîndul și chiar concomitent pe un suflet; dragostea adevărată se substituie celei false; eroul părăsește pe Marta, româncea pe care o vede cochetînd cu jandarmul maghiar, pentru Ilona, unguroaica iubitoare și fidelă etc. Întreg romanul (ca și *Ion* ori *Răscoala*) este o succesiune de simetrii, cu atît mai evidente cu cît substanța tematică a narațiunii este, tocmai tulburarea, haosul războiului și șovăielile unui suflet ce nu-și găsește pacea decît în moarte.

„În Apostol am vrut să sintetizez prototipul propriei mele generații. Șovăirile lui Apostol Bologa sînt șovăirile noastre, ale tuturor, ca și zbuciumările lui...”⁶ Intenția de a face din eroul său o figură parabolică este subiacentă în *Pădurea spin-zurașilor*. Mărturisirea este cu atît mai interesantă cu cît ea pare să se refere la o legătură mai intimă a personajului cu autorul său. Zbuciumul lui Apostol Bologa este placentar unui zbucium profund, subliminal, al scriitorului. Spre deosebire de alți eroi ai săi, Bologa este proiectat (cu toate mijloacele scriitorului „obiectiv” de care dispunea Rebreanu) într-un uni-

vers obsesional particular, comunicînd cu obsesiile imaginarii propriu lui Liviu Rebreanu. Cît despre „sovăirile“ eroului, acestea sînt cele ale unui ins înclinat spre fanatism dar versatil și, în fond, lipsit de un crez adevărat. Cînd Klapka îi vorbește despre revoluția care tocmai izbucnise în Rusia, el răspunde nervos : „— Ce mă interesează pe mine ce se petrece acolo?... Nu vreau să știu și nici n-am încercat niciodată. Tocmai necunoscutul mă ispitește, necunoscutul în care locuiesc toate posibilitățile... Și-apoi eu nu caut în lume, aici ori dincolo, decît mîntuirea sufletului meu...“ O caută ca un veleitar al exaltărilor spirituale, înflăcărîndu-se de propriile sale vorbe, amintind celor din jur intenția sa de a trece „dincolo“, obsedat de cîte o idee, mereu pe punctul de a delira. Destinul îl oprește de două ori în încercarea de a fugi : o dată fiind rănit, a doua oară îmbolnăvindu-se în ajunul marii încercări. La a treia tentativă — pe care o va face într-o stare de transă, cvasi-hipnotică, asemenea unui om ce pornește în întuneric spre o pieire sigură și voită — cade în mîinile ofițerului care-l aștepta demult, conform unui *Fatum* ce aparține unui mecanism tragic.

În degringolada aceasta, dragostea lui Bologa pentru Ilona apare — la prima vedere — ca un excurs ce nu-și găsește locul în simetriile interioare ale edificiului. Și totuși necesitatea epică a acestui interludiu este manifestă și aceasta nu numai pentru a face echilibru ca o figură antagonistă, Martei. Dar iubirea pentru Ilona este, în același timp, o contraparte terestră, a iubirii ideale, destul de evanescente, pe care nefericitul erou o nutrește în ultimele sale zile pentru semenii săi și pentru Dumnezeu copilăriei redescoperită *in extremis*. Cu instinctul romancierului, Rebreanu a simțit nevoia unei umanizări a sentimentelor personajului său, risipite în formule verbale jaculatorii și în trăiri de un tulbure misticism. Idila cu fata groparului, logodna într-o stare de exaltare nervoasă sînt, totuși, mai convingătoare decît toate acele extaze de cromolitografie pioasă, ca și declarațiile evident fake — chiar dacă spuse de Apostol „cu o voce groasă, ca și cum ar fi vorbit din adîncurile sufletului“ —, printre care dostoevskiana : „eu toată viața m-am războit cu Dumnezeu !“

Finalul romanului, ca și începutul, este scufundat în ceață. De astă dată, o ceață care-l obnubilează pe erou. Obsesiile acestuia se împlinesc, teribil, mecanic, iubirea îl împresoară, ca un val izbucnit parcă din „rărunchii pământului“, și privirea sa se încarcă cu lumina răsăritului. Tragicul sancționează universul obsesional și îl precipită într-o formă definitiv încremenită. Obsesia spinzurătorii este o chemare tragică a ei.

5. VOCAȚIA TRAGICULUI

O ficțiune devine un loc abisal al tragicului atunci când fatalitatea, deosebit de activ-apăsătoare, își găsește eroi pe potrivă. Avem, oare, eroi tragici în romanele lui Rebreanu? Nu, firește, în sensul oarecum „clasic“ al termenului. Nu avem eroi tragici, deși catastrofele abundă, ci victime ale unei tragedii care depășește individualul. Rebreanu a intuit perfect patosul secret al unei umanități trăind sub o zodie inclementă, dar avînd energia revoltei. Și-apoi, există pînă și în satul plin de urme ale atemporalului o conștiință, obscură, în formare, din care izbucnesc flăcări uneori ce luminează totul. Or, tragedie, nu este decît acolo unde este conștiință. Niciodată, oricît ar fi de apăsăți, de neștiutori, țăranii lui Rebreanu nu sînt buimaci. Ei *știu*, chiar dacă uneori nu *știu* că *știu*. Reduși la elementar, ei nu aparțin unei lumi primitive — cum spun unii comentatori — ci, mai curînd, unei lumi arhaice. O umanitate a satului, arhaică, dar în care a pătruns istoria și care nu trăiește în atemporal. Ca și Curtea care, în literatura clasică a secolelor trecute, oferea spectacolul tragic al omenirii întregi, prin restrîngerca spațiului la acela al unei scene vizibile, chiar prin constrîngerea pasiunilor, tot astfel satul din romanele lui Rebreanu închide și produce o condensare a patimilor.

Perenitate a structurilor lumii rurale. Întemeindu-se pe aceasta, G. Călinescu și alții au văzut în romanele „țăărănești“ ale lui Rebreanu — și îndeosebi în *Ion* — o structură epopeică, întemeiată pe momente din eternul calendar al naturii și al îndeletnicirilor umane, ale omului de la țară. Critica noastră — de la E. Lovinescu la N. Manolescu — a vorbit despre mișcarea epopeică a romanului *Ion* și *Răscoala* — pornind tocmai de la intuîrea marilor mișcări ale firii din aceste eposuri

moderne. Dar, oare, nu sînt toate romanele țărănești, în structura lor cea mai intimă, asemenea eposuri, amintind — prin caracterul ciclic al anotimpurilor, prin repetiția mitic-rituală a gesturilor, prin puținătatea situațiilor arhetipale, prin generalitatea celor cîteva tipuri umane care le populează — marile epopei antice ori medievale? Nu recunoaștem în scrieri atît de diverse ca acelea ale polonezului Wladyslaw Reymont, danezului Henrik Pontoppidan, americanului Caldwell, sau elvețianului Ramuz, succesiunea lentă — de cosmică liturghie — a evenimentelor naturale și sociale ale vieții la țară? Desigur, fabulosul rural, magia locului, poczia din narațiunile unui Giono situează spațiul ficțiunilor sale rurale parcă la antipozii universului vast și totuși închis al Sudului american, străbătut de muncitorii sezonieri izgoniți de foame ai lui Steinbeck. Dar, încă, o dată, în romanul rural din totdeauna și indiferent de latitudine, există unele situații arhetipale analoage. De aceea, viața muncitorilor agricoli de pe plantațiile de trestie de zahăr din Guatemala, așa cum o descrie Miguel Angel Asturias, în *Papa verde*, nu diferă prea mult — în momentele ei esențiale — de aceea a țăranilor din *Țara făgăduinței* a lui Henrik Pontoppidan. Rebreanu a cunoscut *Țăranii* lui Balzac, *Pămîntul* lui Zola, ca și *Țăranii* lui Cehov, ori romanul cu același titlu al încununatului cu premiul Nobel, Wladyslaw Reymont. Fără îndoială, asemănările de structură, identitățile de motive nu implică existența unor „influențe“, „filiații“. Chiar necunoscîndu-se între ei, romancierii universului rural vor repeta (în sensul repetiției mithos-ului arhaic) aceleași cîteva motive. Între romanul țărănesc și epopee, ca și între același roman și basm există, în această privință, similitudini evidente.

Așadar, atunci cînd E. Lovinescu afirmă: „Lucrarea d-lui Rebreanu participă și ea la această sfortare de a lărgi cadrele romanului modern pînă la epopee“⁷; cînd, după el, G. Călinescu arată că: „*Ion* este epopeea, mai degrabă decît romanul, care consacră pe Rebreanu ca poet epic al omului teluric“⁸, ei nu fac decît să atribuie romanului lui Liviu Rebreanu mișcarea epopeică a tuturor romanelor țăărănești. Dar, caracterul particular al geniului său nu poate fi pus în lumină subsumîndu-l unei categorii atît de largi. Astfel, reluînd ideea lui Lovinescu și Călinescu, N. Manolescu are perfectă dreptate: „În *Ion* miș-

carea epopeică, rituală, era aceea care-i determină adâncimea, nu propriu-zis observația, Rebreanu fiind un mare creator tocmai prin intuiția ritmului etern al existenței satului.“⁹ Există, într-adevăr, în acest roman (mai evident în *Răscoala*, aceasta din urmă, însă, superioară prin amploarea construcției) planul unei eterne condiții umane, din care derivă și în care se pierd mișcărilor temporale urmărite de romancier în cartea sa. Prin această structură cvasi-epopeică, romanul lui Rebreanu se înrudește cu toate romanele unui spațiu atemporal rural. Prin ce se deosebește de ele este, însă, o altă întrebare care așteaptă un alt răspuns. Vom spune doar atât: prin ceva ce nu aparține universului arhaic epopeic, ci este tipic romanului contemporan, printr-o construcție a edificiului românesc care ascunde în temeliile fantasmе, obsesii, zăcămintе mitic-arhetipale, sub o calculată obiectivitate a zidirii și, mai ales, prin existența unui suflu tragic infuz în substanța românească.

Cît timp istoria nu intervine în universul anistoric al satului arhaic pare că nu se schimbă nimic. Aceleași acte mari ale vieții — naștere, lucrări și zile, succesiune a anotimpurilor, nuntă, moarte — într-o succesiune de rit al naturii, de veșnică întoarcere ceremonială. Și nu numai în timp, ci și în spațiu structurile sînt identice. Motivele mari ale romanului, ce explozează o asemenea luzne cu structuri perene, sînt aceleași, fie că e vorba de dealurile Transilvaniei ori de Cîmpia Dunării, dar și despre dealurile aride ale Siciliei ori despre cîmpiile Poloniei. Sete de pămînt a nevoiașului, vrajbă între oameni din pricini de avere, părinți ce vor să-și dea fiicele după oameni bogați pe care acestea nu le iubesc. Cu toată identitatea aparentă a structurilor, deosebirile de viziune sînt evidente între un Verga, un Reymont și un Rebreanu, sau între opera acestuia și acel epos al foamei sau a sexului pe care-l oferă romancierii mai noi ai Sudului: un Ignazio Silone în *Pîine și vin*, Steinbeck în *Fructele mîinii* sau *Oameni și șoareci*, Caldwell în *Drumul tutunului*. Instinctualitatea ca și conștiința eroilor lui Rebreanu nu este niciodată aceea „fereastră deschisă în conștiința unui idiot“ pe care Sartre o descoperă în *Zgomot și furie*. Departe de a fi epopeea întoarcerilor ciclice, ale evenimentelor, sau istoria unui primitiv, a unui „idiot al satului“, personaj frecvent în romanul Sudului, eposul lui Rebreanu

revelază o obscură spiritualitate. În lumea sa descoperim un sens tragic al existenței¹⁰. Aș vrea să dau un nume unui sentiment al vieții mai întunecat decât Tragicul. Căci deși presupune scufundarea existenței în tenebrele Ireparabilului, deși implică o atroce sentință promulgată de o instanță implacabilă, deși cheamă cu necesitate catastrofa, tragicul rămîne învăluit într-o aură de lumină, promisiune a mîntuirii. Există, însă, oare o asemenea promisiune în romanul lui Liviu Rebreanu?

Este, fără îndoială, o legătură între frenezia senzorială, apetența spre elementar, prezența arhaicului și eșecul existențial al eroilor lui Rebreanu. În spațiul său imaginar domnește o fatalitate care *sufală unde vrea*, o putere malefică ce frînge existențele, le preschimbă în destinul unor victime. Ion, Apostol Bologa, Petre Petre și întreg satul Amara sînt cazuri exemplare ale eșecului tragic. Depășind lirismul idilizant sămănătorist, ca și eticismul mai vechi transilvan, Rebreanu obiectivează formele tencbroasc. Tragedia care se profilează în romanele sale majore ține de însăși pasta narativă, este un element esențial al universului său imaginar. O pastă neagră, asemenea pămîntului din care totul rodește și în care totul se întoarce.

Se spune de obicei că natura lipsește din romanele lui Rebreanu. Într-adevăr, dacă înțelegem prin „natură” imagini-proiecții pitorești încărcate de un „sentiment al naturii”, imaginarul acestui romancier nu cunoaște o asemenea prezență. Nu există în toate romanele sale un singur copac de sine stătător, o singură jivină care să traverseze șoseaua oamenilor, urmîndu-și drumul ei (precum o broască țestoasă într-un roman al lui Steinbeck). Ultimul fir de iarbă care înțeapă glezna lui Ion este acolo doar pentru a-l trezi din spaima sa umilă în fața mulțimii pămînturilor altora, la exaltarea unui sentiment al propriei puteri. Brazda culcată — spre deosebire de oamenii care sînt acolo, proțăpiți pe picioarele lor butucănoase, în mijlocul pămînturilor — nu este niciodată acolo cu rosturile ei, ci aservită omului, privindu-l pe Ion „neputincioasă, biruită, umplîndu-i inima deodată cu o mîndrie de stăpîn”. Natura există, așadar, în romanele lui Rebreanu, dar aservită omului sub formele sale îmblînzite, și aservindu-l sub cele elementare. Pămîntul și subpămîntul,

htonice sînt teribile prezențe virtuale, uneori actualizate, cu care comunică pasiunea oamenilor, nu mai puțin elementară. O sumbră energie emană din această natură a naturii, tăcută de felul ei, deloc clamorosoasă, toată numai lut negru ori galben, ierbiște țepoasă, lan întins, ori miriște. O natură *înlănțuită* precum omenirea pe care o poartă. Exact opusul unei naturi dezlănțuite pe care un mare naturalist, Thomas Hardy, o înfățișează în romanele sale. Hardy este unul din ultimii romancieri ai Europei care a păstrat naturii, în economia prozelor sale, un loc și un rol, altele decît cele ale cadrului pitoresc, ale decorului aproape invizibil ori ale unei magice prezențe. Mai variată decît în romanele lui Rebreanu, natura are și la el o valoare stihială. Ea nu este constrinsă la o letargică supraviețuire între zidurile metropolei, ci dispune de un larg spațiu în care se „dezlănțuie“. Culmi pe care urlă vîntul sălbatic, prăpastii care atrag turmele de oi înnebunite, largi întinderi peste care se bulucesc norii și stoguri înalte răvășite de furtună. De fapt este o natură domesticită în bună parte (cum e și în Pripasul transilvan, ori în Amara munteană), aceea a unei vechi Engliere. Scriitorul este un om de la țară care știe că ploaia cade într-un fel pe miriște și într-altfel pe arătură. Romanele din Wessex ale lui Hardy sînt, în mare măsură, romane ale pămîntului, aerului și apei, rădăcini și elemente ce se dezlănțuie, la care se adaugă focul care izbucnește frecvent pretinzîndu-și partea din toate. Firea din romanele lui Rebreanu este și ea redusă la elemente, stihială, dar *înlănțuită*. Nu este pacea calmă a pastelurilor moldovene într-însa, ci o tenebroasă îndărătnicie ascunsă. Cînd pentru întîia oară Titu Herdelea, în brișca mînată de Ichim a lui Grigore Iuga traversează cîmpia spre conacul din Amara, el intră într-un spațiu totodată nesfîrșit deschis, și de-aproape apăsător. Iată natura cîmpeană care apare în tonuri mohorîte ca în unele tablouri de Andreescu: „Drept înainte, în zarea plumburie, satul se zugrăvea ca un mușuroi uriaș crescut cu bălării. Pe de lături, de jur împrejur, miriștea arămie se întindea nescîrșită, tăcută și netedă. Numai ici-colo poposeau cîrduri de ciori, punctînd cu pistrui negri obrazul pămîntului. Cerul, căptușit cu nori tomatnici, apăsa greu și parcă-și afunda marginile în orizont.“

Ca și în cețurile din *Pădurea spinzuraților*, născătoare de

halucinații, bune conducătoare de obsesii, zarea plumburie a Amarei este mai mult decît orizontul, cadrul tragediei, ea face parte din substanța tragică. Un cadru doar aparent atemporal. Mai mult decît tragedia lui Ion sau a lui Apostol Bologa, catastrofa satului în *Răscoala* reprezintă prezența tragicului în istorie. Tragicul este aici ca un aer încărcat de o tenebroasă strălucire învăluind lucrurile, fapăturile, pătrunzîndu-le, emanînd din ele ; este un aer al caracterelor, al întîmplărilor, prin care devine transparentă o obscură conștiință tragică a lumii. Aceasta poate fi psihologizată (în parte) în *Pădurea spînzuraților*, sau sociologizată (tot parțial) în *Ion*. În *Răscoala*, există, mai accentuate chiar, motivări psihologice ori social-economice. Ele sînt asimilate, însă, unei viziuni tragice. În perspectiva naratorului există, de pildă, un ecran despărțitor ce reține înțelesurile, separă lumea urbană de cea rurală, țăranul de surtucar (chiar dacă acesta trăiește la țară în mijlocul țăranilor). Separatic pe care se întemeiază construcția contrapunctică a romanului *Răscoala*, expresie a dualității unei lumi (mai accentuată decît în structura contrapunctică a romanului *Ion*) a unei dualități căreia roman-cierul îi cunoaște motivele social-economice, dar pe care o surprinde ca pe o tragică *neînțelegere* ce se răzbună violent.

Că existențele eroilor din romanele lui Rebreanu devin tragice destine ne-o dovedește nu numai mersul lor fatal spre catastrofă ci și tot ceea ce ne face să înțelegem *corul tragic* din jurul lor. Satul joacă în tragedia lui Ion rolul unui asemenea cor. Cu atît mai amplă este tragedia din *Răscoala* în care corul tragic al satului nu participă doar ca spectator *raisonneur* la peripețiile unui sau unor eroi, ci devine însuși eroul ce ajunge să fie jefrit. Destinul tragic pretinde o oarbă năpustire în catastrofă a unei firi valoroase în sine, copleșită de forțe istorice sau anistorice — lege nedreaptă, mai ales.

Satul — fie cel ardelean, fie cel muntean — este un univers al valorilor¹¹. Un univers în care se nimicesc vieți, deci valori, de aici tragedia. Ion, întreg satul încorporează o vitalitate valoroasă în sine, aspirații spre împlinire, spre dreptate, spre plinirea unei mai înalte legi. Dar tragedia lui Ion, sau a Satului nu rezidă doar în nimicirea lor din afară, ci în faptul că în înălțarea lor — în lupta lui Ion pentru pămînt, în „răscoala“ Satului pentru pămînt — chiar această ridicare

devine o sursă a prăbușirii, acțiunea însăși prin care tinde spre o mai înaltă valoare, duce la surparea acestei valori. Conflictul tragic este reprezentat de romancier ca o confruntare între două puteri, dar și ca o subminare a puterii ce se înalță prin ea însăși.

Arta lui Rebreanu își atinge apogeul în organizarea din particule a acelei *mișcări a țării* care va însemna răscoala țărănească¹². Aparent fără nici o participare afectivă (cu o milă necrușătoare, am putea spune), folosind discursul cel mai neutru cu putință, mai cenușiu decât oricând, el închipuie (ca pe scena veche a Tragediei : Măștile, Prinții, Sacerdoții, Boci-toarele) elementele tragediei sale : „Pământurile“, „Flămânzii“, „Luminile“, „Vestitorii“. În satul din cîmpie în care și-a ales loc tragicul, el emană, apoi se revarsă tot mai precipitat, din întâmplări mărunte, gesturi, o vorbă aruncată, pentru ca apoi „Focurile“ să cuprindă totul. Tragicul se varsă înapoia întâmplărilor într-o depărtare nedeterminată, fără orizont. Această depărtare nu ține de o constituție generală a lumii, asemenea aceleia care fundează epopeea, nu este ciclica repetiție a marilor evenimente ale firii, o structură perenă, ci o tainică umbră a pămîntului, a tragicului Ireparabil, pe care însă Arta o poate mîntui iar Istoria o poate răzuna, în care se întorc gesturi, și patimi, și sînge.

1. A TRĂI VIAȚA PE CARE O SCRII

Secolul al XIX-lea se sfârșea când încă atât de tânărul Nicolae Iorga, pe pragul unui veac nou ca și al unei noi epoci în viața sa, poposea la Haga unde — scotocind prin arhive, cercetînd corespondența olandeză cu Constantinopolul, ori, închis într-o odăișă a hotelului *Leul de aur* — „la o parte de orice zgomot, de orice grijă, de orice viață chiar“ — trăia, cum va spune mai târziu, în ceasuri mult mai tulburi ale vieții sale : „săptămîni de eremitică singurătate, care m-au făcut să înțeleg sporul, migala, perfecția vechilor erudiți din mănăstiri, care trăiau numai viața pe care o scriau“.

Dacă am ales acest mărunț episod din memoriile lui Iorga pentru a-l pune în fruntea comentariilor la *O viață de om așa cum a fost* este, pe de o parte, pentru a-l surprinde pe omul cu tumultoasă existență într-o clipă de calmă scufundare în universul, atât de drag lui, al documentelor trecutului, pentru a-l privi pe omul atât de viu „la o parte... de orice viață chiar“, iar pe de altă parte, pentru a-l surprinde în acest timp suspendat realizînd tocmai viața pe care și-o dorea, trăind numai viața pe care o scria.

Orice operă mare are o viață îngropată în temelii. *O viață de om așa cum a fost* este o asemenea operă ¹. Dealtfel, întreaga operă a ultimului mare cronicar al Europei are o viață de om îngropată în temeliiile ei. Se poate spune că — asemenea acelor monahi din vechime, de al căror *otium* rareori s-a bucurat istoricul nostru în vremile critice pe care le-a străbătut, dar pe care i-a urmat purtînd redingota veacului său —, el a trăit cu adevărat doar atât cît a scris. Viață, mai largă desigur decît

aceea a trăirilor imediate ale odiosului eu. Într-adevăr, prin medierca istoriei neamului și a neamurilor, a întregii omeniri, pe care a cercetat-o în toate mădularele ci acest istoric, el a trăit ca într-un fel de trup lărgit la extrem al său. Și viața acestui vast organism a trăit-o în măsura în care a scris-o.

2. ORGANICUL

Categoria *organicului* este dominantă în viața și opera lui Nicolae Iorga, și asupra ei trebuie să ne oprim pentru a înțelege raporturile sale cu universul cuvîntului și, în deosebi, cu arta cuvîntului. Căci un om care trăiește *numai viața pe care o scrie* este, înaintea de toate, un poet în sensul arhaic al cuvîntului, adică o ființă care își făurește existența *din* și *prin* cuvinte.

Observăm, așadar, o obsesie a organicului la memorialistul din *O viață de om*. Legăturile organice, pe diverse planuri, sînt pentru el esențiale. Legături ce se stabilesc nu numai cu „cei vii“ ci și cu „cei morți“. Intrucîtva în spiritul vechiului dicton latin — „*nil humanum a me alienum puto*“ — Iorga recunoaște esențiala comunicare între oameni: „nici un om nu e străin cu totul de tine și nici tu nu poți fi străin de nimeni“. Umanitatea — de pretutindeni și din toate timpurile — alcătuiește un vast organism, un „eter uman umplînd toate spațiile“. Nu este nimic cu desăvîrșire „străin“ de noi, și noi înșine sîntem alcătuiți din tot ceea ce, în aparență doar, e „străin“. Organicitatea firească a legăturilor umane, participarea unuia la viața tuturor, și a tuturor la viața unuia, ca un comandament înscris în însăși condiția umană, este un motiv care revine neîncetat și sub cele mai diverse forme în textele lui Nicolae Iorga. Nu o dată vorbește el despre „ceea ce e adînc conservator și organic în sufletul“ său. Categoria organicului, pe care — fără să speculeze mai adînc asupra implicațiilor ei filosofice — istoricul o intuia și o recunoștea, determină, într-o anumită măsură, concepția sa asupra istoriei, crezul său moral, precum și anumite atitudini și acte publice ale sale. Dar dincolo de acestea, ceea ce ne revelează opera memorialistică este organicitatea artei sale.

Observarea organicității în universul uman îi inspiră istoricului, un adevărat cult al organicului. De aici, sentimentul de solidaritate — promovat de el — cu trecutul, cu solul, cu țara, cu cei în care vedea reprezentanții autentici, organici, ai „țerii”, cu „țeranii”. Chiar în această inocentă particularitate ortografică, poți sesiza obstinația cu care cărturarul urmărește dovedirea și manifestarea unei legături organice radicale. În scrierea „țerii” el voia să se facă recunoscut subsolul latin, acea *terra* originară din care purcede cuvîntul nostru, în care sînt înfipte rădăcinile țării și țaranului român. Această țară este, înainte de toate, aceea a vieții care vine din trecut, a omului „de la care vii și care, prin *figuri* pe care le-ai văzut, prin altele care n-au trecut niciodată înaintea ta — se înfundă în adîncul vremilor pînă se pierde în nesfîrșirea lor: părinții, moșii, strămoșii, viața pe care ai fost chemat s-o duci mai departe”. Din acest substrat organic ne vin, mai mult decît alte moșteniri materiale ale trecutului, felurite îndemnuri și puteri. Undeva în zonele abisale ale sufletului său, Iorga recunoaște, odată, în recea străinătate berlineză, dangătul clopoteilor din Botoșanii copilăriei, „rămași în fund, tocmai în fund, și pentru toată viața”. Dar iată o profundă observație a aceluia care printr-o repulsie pentru generalitățile abstracte, nu era filosof, deși ochiul său pătrundea departe în adîncime: „morții nu se dau morții”. Cu alte cuvinte, toate cele ce sînt aparent moarte, revolute, în universul uman, își continuă viața. Bizanțul trăiește *après Byzance*, după căderea Bizanțului. Tot astfel, moșii și strămoșii din noi, ale căror îndemnuri trebuie înfruntate și adeseori respinse, dar de la care ne vin „puterile pe care le păstrează partea aceea singură care continuă viața lor, ca s-o păstreze măcar cum a fost, dar și s-o înalțe și, pentru păcatele lor, s-o ispășească”.

3. CULTURA AMINTIRII

Aceste legături organice existente în corpul istoric al omenirii, la care revine iarăși și iarăși Nicolae Iorga, au ceva din comunicarea vitală și spirituală pe care o presupuneau și o puneau în lumină anumite concepții arhaice, de la cele ale

gîndirii mitice pînă la cele scripturale. Ca și acestea, ceea ce numim categoria organicului în viziunea lui Iorga determină o aplecare spre păstrarea și cultivarea tradițiilor, un cult al strămoșilor, rituri în contactul cu forțele păstrătoare, o întreagă *cultură a amintirii*. Istoricul este un mandatar al trecutului, o ființă prin excelență conservatoare, un sacerdot care oficiază rituri revivificatoare². Iorga se consideră pe sine, la ora examenelor de conștiință, o făptură asemenea „țeranilor“ care slujesc forțele genezice, puterile regeneratoare, care *repetă* aceleași gesturi, ca într-un cult, legînd între ele prezentul, trecutul și viitorul. El caută neîncetat „faptul primordial, punctul de unde pleaseră toate celelalte, vechea celulă generatoare“. Vocația cronicarului purcede din revelarea legăturilor sale organice și coincide cu un cult al antecesorilor, adevărate divinități tutelare. Iată, în acest sens, o confesiune semnificativă : „Î-am simțit (pe înaintași, *n.n.*) totdeauna în mine și cu mine și, dacă am făcut și vreun lucru bun, li l-am închinat în partea care lor le revine, întocmai așa cum plugarul antic depunea o parte din rodul cîmpului sau al turmei înaintea icoanei zeului. Căci ei, antecesorii, sînt zeii, zeii noștri ocrotitori pe căi pe care conștiința noastră trebuie să le aleagă, căci ele vin de la mulți din ei și sînt așa de deosebite, adesea cum ei au fost deosebiți.“

Este firesc ca memorialistul pătruns de o asemenea cultică prețuire a antecesorilor să se afle, de la începutul întreprinderii sale, în fața unei dileme. Actul său de rememorare izvorăște dintr-un sentiment de pietate ; dar actul acesta nu constituie el, în același timp, o indiscretă destăinuire a unor taine, nu este el, cum i se pare lui Iorga : „un lucru jenant și împiu“ ? Este interesant cum reținerile pe care le are și le mărturisește cel care a scris *O viață de om așa cum a fost* se aseamănă cu acelea ale unui contemporan al său, în multe privințe atât de îndepărtat, François Mauriac. Ca și scriitorul român, în primul capitol al memoriilor sale, scriitorul francez în preambulul la *Mémoires intérieures* (publicate în 1959), își mărturisește scrupulele morale în fața acestui act de dare în vileag a unor trăiri intime, ca și a expunerii unor ființe apropiate. Cu ce drept, se întrebă și unul și altul, tîrăște memorialistul pe scena deschisă persoane care n-au avut o viață publică ? Deși, nici unuia nici altuia

nu-i lipsea un impuls al misionarului moralizator, ceea ce presupune intervenția în existența altora, deci o anumită indiscreție. Totuși, spre deosebire de exhibiționismul unui Jean-Jacques Rousseau ori André Gide, pudoarea lui Nicolae Iorga ca și aceea a catolicului François Mauriac îi împiedică pe aceștia să se expună în goliciunea lor, iar cât privește tainele celor din jur, și îndeosebi ale unor intimi, ele sînt tratate de ei cu menajamentele unor mâini delicate. Să nu uităm, dealtfel, că o anumită mentalitate mai conservator provincială îi impunea lui Mauriac, din îngusta sa sferă bordeleză, ca și moldoveanului Iorga, rigorile și pudorile tăcerii. În prima pagină a primului volum din *O viață de om* citim: „Față de oricine te-a iubit datorești cea mai desăvîrșită discreție: acestea sînt lucruri care nu se scot în piață“. Și totuși, cronicarul trebuie să se supună unui imperativ care-l obligă să depună mărturie despre cele ce a trăit direct sau prin cei imediat apropiați lui³.

4. OBLIGAȚIA MĂRTURIEI

Atunci cînd începe să-și scrie memoriile (la îndemnul soției sale, cum spune o legendă) Nicolae Iorga este de parte de a se fi retras din viața publică. Dacă mari memorialiști — un cardinal de Retz, un duce de Saint-Simon, un Chateaubriand — au început să-și compună memoriile atunci cînd înțelepciunea sau decepțiile vîrstei i-au îndemnat să scrie despre ce au trăit, mai curînd decît să continue eforturile ambițioase ale vieții publice, istoricul Iorga (deși cu amărăciunea unui mare eșec în urmă, aceea a guvernării sale ratate), nu se simte încă un scos din arenă. De aceea, în memoriile sale care se vor, în același timp, procesul unei epoci și examenul unei vieți, el adoptă pe rînd — ca într-o judecată — rolurile diverse ale judecătorului, acuzatorului, apărătorului și, de cele mai multe ori, ale martorului activ. Acesta din urmă nu este un simplu spectator; mărturia sa nu este niciodată distant-indiferentă, ci spontană, pasională, oglindă a unui temperament fugos. Repet, pentru acest martor privilegiat prin virtuți și (de ce nu!) prin vicii cu totul excepționale, a depune mărturie este o datorie. Memorialistica dintr-o asemenea perspectivă nu

este o retrospectie nostalgic-melancolică, ci un act de prezență. Pentru Iorga, istoricul obsedat de participarea organică la o viață ce depășește mult fruntariile individualității, mărturia insului face parte *din* și este una *cu* obligația omenirii de a scrie istoria pe care o face. „A scrie istoria e o datorie pentru omenire, a o adăugi cu ce ai aflat e o obligație pentru fiecare, rămânând ca acei care pot scrie să adune ce au aflat de la cine poate numai vorbi.“

Rolul martorului pe care istoricul Nicolae Iorga și-l asumă de timpuriu, îl putem asocia cu însăși descoperirea istoriei și cu revelarea vocației sale de istoric. Când, în cea mai fragedă copilărie, îi cad în mână *Cronicile României*, a doua ediție a *Letopiseșelor* lui Mihail Kogălniceanu pe care le citește în colțul unei odăițe de la „cucoana Marghioala Vizdogeasa“, el se vede luând parte la judecățile Divanurilor domnești, la tumultul luptelor de odinioară. „Nu eram părtaş, dar că eram un martur, de aceasta nu mă puteam îndoi.“ Martorul, chiar dacă nu e un participant, cum va fi mai târziu, este un spectator privilegiat. Nicolae Iorga, în ființa spirituală a căruia vom desluși mai presus de orice *vizionarul*, se constituie pe sine, de la început, ca unul care *vede*. El este atras de un univers al desfășurărilor spectaculare. Prozatorul dintr-însul, cum vom vedea, se lasă sedus de forme și culori, cunoaște voluptatea ochiului care se plimbă pe superficiile lucrurilor, narațiunea sa fiind aceea a unui vizual. Astfel, mărturia sa dobândește o maximă intensitate atunci când este a martorului ocular, când izvorăște din contactul direct cu lucrurile. Contact al unui spectator curios care-și amintește atât de bine tot ce a întâlnit în lumea *văzutelor* încât, după o jumătate de veac este în stare să-și reprezinte culoarea legăturii cărților de mult pierdute ale copilăriei sale. Istoricul se consideră un asemenea martor care a văzut față către față ceea ce reconstituie prin cuvintele sale. Iar dacă, de cele mai multe ori, el trebuie să-și reprezinte (precum copilul din Casa Vizdogesei) gesturile istorice, o face pe temeiul documentelor pe care le caută, cu neostenită râvnă, le descoperă jubilând și le studiază cu delicia celui care *vede* în ele urma evenimentelor trecutului materializată în pergamente și cerneluri, în hârtie și cerneală tipografică.

Dar dorința pătimașă de a vedea lucrurile derivă din nevoia organică de a fi în miezul lor. Organicitatea viziunii lui Nicolae Iorga ne apare ca o evidență din rîndurile pe care istoricul le dedică nașterii vocației sale, în primele capitole din cartea întâia a memorialului său. „Martur“ precoc al marilor scene istorice desprinse din filele *Letopisetelor*, el dobîndește încă atunci, în copilărie, „putința de a trăi, aiurea, ori-cînd și oriunde“, cu aceeași realitate ca și aceea de la care plecase și la care, „bogat de amintiri ciudate și rare“, trebuia să se întoarcă. Această capacitate a participării simpatetice, a identificării cu altul, cu altceva, este, într-adevăr, principala virtute nu numai a istoricului, ci și a artistului Iorga. Discursul său — științific ori poetic — recurge neconștient la această unire primordială cu obiectul intuițiilor sale. El nu devine istoric prin aprehendarea dinafară a unor materii străine de el, ci, oarecum, prin plasarea sa în interiorul istoriei ca atare. Plasare deloc artificială, voită, ci firească, organică. „Nu m-am făcut istoric — mărturisește el — nici din cărți, nici de la profesori, nici prin metodele seminariilor; eram așa de cînd îmi aduc aminte și poate din ceea ce au lăsat în mine alții care pe vremea lor au văzut larg istoria țării, și au și făcut-o.“ Uimitoare afirmație pe care n-o putem pune la îndoială, nici să o atribuim unei simple iluzii. „Eram așa“, cu alte cuvinte: eram în stare să trăiesc însuși evenimentul istoric, să fiu în miezul lui. Cu toată multa sa învățătură, Iorga mărturisește a nu fi învățat istoria înainte de a o fi trăi, *de a fi fost* istoric. Martorul acesta, artist parcă înainte de a fi istoric, este mai mult decît un spectator de la distanță, mai mult chiar decît un participant. Mărturia sa înseamnă, la limită, a da glas istoriei însăși, a deveni voca ei. De aici insistența cu care Iorga revine asupra acelor strămoși ai săi prin care probează legătura sa cu trecutul istoric. De aici, rădăcina organică nu numai a concepției sale asupra istoriei, a viziunii sale istorice, ca și a *istoricității* în ființa sa. Vorbind despre Gheorghe Arghiropol, bunicul său după mamă, „boier bizantin cu suman și ițari“, devenit adecă răzeș sărac, face o interesantă confesiune privind raportul său preaintim cu istoria: „De la dînsul și de la ai lui îmi vine ce e mai istoric în ființa mea. Prin ei înțeleg istoria așa cum aș fi văzut-o, simțindu-mă to-

varăș, rudă, prieten, uneori complice cu toți aceia a căror viață o scriu.“ După Iorga, nu poți scrie istoria, decât fiind în ființa ta istorie. Chiar și participarea sa la evenimentele istorice, la politica activă a timpului său, derivă dintr-o identificare originară cu *istoricul*, pe care el o explică nu ontologic ci, oarecum, mitologic, prin preluarea în făptura sa a unui legat strămoșesc : „Din cauza lor (a strămoșilor, *n.n.*) am intrat în viața politică, deși târziu, așa cum intru într-o odaie cunoscută, fără trufie și fără sfială“. În sensul în care Heidegger afirmă despre cuvinte că alcătuiesc „casa omului“, putem spune despre istoricul Nicolae Iorga că istoria constituia casa sa și însăși făptura sa : „Mă mutam pur și simplu în ea...“, mărturisește el odată cu o firească simplitate.

5. ISTORIA CA ARTĂ ȘI DRAMA ARTISTULUI

În această istorie, în trecutul pentru el niciodată revolut întru totul, istoricul găsește sursa exaltantă pe care identificarea simpatetică i-o oferă. Ca într-o adevărată *unio mystica*, el are în participarea la istorie „impresia de total, senzația de viață“. Și nu de viață efemeră, curgătoare, ci durabilă. În studiile sale îl vedem coborînd neconținut la izvoare, cercetînd temeuri, căutînd permanențe. Plăcerea sa este de a iscodi cîte un „vechi și depărtat adevăr“ pe care și-l apropiază sau, mai exact, în care se descoperă pe sine. Dar nu numai istoricul dintr-însul vinează acele senzații de viață ce emană din viața trecutului, ci și artistul. Și poate artistul în primul rînd.

În propoziția subordonată a unei fraze-monstru (frază care alcătuiesc principala dificultate dar și principala seducție stilistică a textelor lui Iorga), după ce-și descarcă supărarea pe cei care, abia inițiați în istorie, îi aruncă în față „cu o brutalitate de rîndaș“, acuzația de a fi „romantic“, termen de care nu se leapădă, dimpotrivă, Iorga declară despre istorie că „e o artă“. Declarație esențială. Într-adevăr, poziția sa față de faptul istoric este eminentă artistică. Fără să contestăm marile merite științifice ale istoricului, vom vedea într-însul, înainte de toate, artistul. Și aceasta nu este o idee preconcepută, o ten-

tativă de a muta accentul valoric de pe opera istoricului savant pe creația artistului. Dar, dacă ne-ar fi greu și ar fi oșios să atribuim, în constituția spirituală a lui Nicolae Iorga, un primat poetului, nu este greu să distingem — fără să procedăm la separări arbitrare — în discursul său, un primat al artisticului. Într-adevăr, după cum spuneam, trăind în și prin istorie exclusiv viața pe care o scrie, el organizează această viață scrisă în funcție de o sumă a valorilor estetice. Istoria pentru el este, mai presus de orice, artă, adică plăsmuire.

Înainte de a urmări valențele artistice ale prozei din *O viață de om așa cum a fost*, vom avansa sub forma schematică a unei teoreme ceea ce urmează să demonstrăm. Socotim că Nicolae Iorga ne oferă cazul unei drame exemplare a artistului care se refuză pe sine, creînd în pofida cenzurilor, a opreliștilor pe care singur și le pune în cale. Asistăm în laborioasa sa viață de creație și construcție la o refulare a esteticului, sacrificat în numele unor valori diverse: teoretice, etice, social-politice. O anume *rușine de artă*, manifestată în cele mai diverse moduri, se constituie sub presiunea unor coduri morale, a unei praxis care e dominată de idealurile misionarismului asumat. Esteticul refulat se răzbună. Apare o proastă conștiință artistică. Atunci cînd această conștiință dirijează luorările scriitorului (de creație imediată: poezie, teatru, sau mediată: critică, istorie literară), el se lasă dominat de concepțiile pseudoestetice ale unei conștiințe falsificate. Dar artistul apare într-însul *malgré lui*, în ciuda obstacolelor care-i obturează posibilitatea de manifestare. Putem vorbi despre o erupție a artisticului îndeosebi în acele lucrări (istorice propriu-zise sau de evocare, memorialistice, deci avînd tot un caracter istoric) în care cenzura antiestetică nu opera cu aceeași vigoare ca în creația propriu-zisă⁴. De aici abundența valorilor artistice realizate într-o proză ce nu se voia „de artă”, chiar dacă marele artist își dădea prea bine seama că istoria pe care o elaborează este, primordial, artă. De aici așadar, delicvescența poeziei și, în parte, a teatrului său, dar și vigoarea epică a atîtor pagini de istorie, a acelei proze turmentate de lavă pietrificată sub care simți fierberea atelierelor subpămîntene ale unui Vulcan, artist și meșteșugar osîndit.

O viață de om așa cum a fost constituie o piesă capitală în elucidarea unei drame a artistului Iorga, fiind în același timp

o operă în care acesta își demonstrează la tot pasul virtuozitatea epică. Dublu aspect al unei opere în care se poate urmări geneza și formarea unui spirit, ca și a unei personalități, dar care, în ea însăși, este una din marile opere — în care genuinul și hibridul sînt asociate — ale acelei personalități.

Nu o dată mărturisește Nicolae Iorga atașamentul său față de lumea literelor, pasiunea sa literară. Amintindu-și prietenia plină de ferveare care l-a unit în anii de tinerețe cu seniorii săi, Caragiale, Delavrancea și Vlahuță, el recunoaște în ce privește literatura („...de care mă simțeam legat cu tot sufletul meu, mai mult decît de orice ramură a științei...”) că aceasta îl fascina, răspunzînd într-însul unor nevoi profunde. Adevărul sec, strict, date și fapte îl satisfăceau prea puțin pe acest istoric care se simțea jignit atunci cînd alții îl numeau, pentru rîvna sa de a scotoci prin arhivele și podurile vechi ale Europei, „omul-document”. De cîte ori n-a simțit acea nevoie de a da viață literei moarte printr-un spirit fertil în născociri, asocieri și, mai ales, imagini ori metafore ! De pildă : scrie teza sa despre Philippe de Mézières, copiind texte din lucrările acestuia, din tratatele sale de propagandă a cruciadei, ca și din romanul *Cavalerul răătăcitor*, ispitit de chipurile acestea medievale, de biografia marchizului neastîmpărat, a cavalerului bătaș, cînd simte apetitul povestitorului ce nu este satisfăcut doar prin relatarea adevărului, ci pretinde înveșmîntarea acestuia în ficțiunea delectabilă. „Apucăturile mele — își amintește el — cereau neapărat să pun ceva carne pe oase...” Ficțiunea nu înseamnă evadare din adevăr, ci numai spargere a perimetrului prea îngust în care acesta se închide adeseori. Înseamnă introducerea unor perspective multiple, îngăduirea unor excursii în afara spațiului strict al cercetării, și mai ales înlocuirea reprezentării directe prin construcții în care imaginarul participă la vivificarea realului. Astfel iau naștere evocările, în care „oa-sele” datelor sumare pe care le oferă documentele sînt învelite în „carnea” elaborată de istoric ; astfel apar descrierile în terase, panoramele cu multiple unghiuri simultane de vedere, ca și construcțiile labirintice ale frazei. Cea mai simplă și mai frecventă îmbrăcare într-o „carnăție” literară a faptului istoric este proiecția sa metaforică. Iată un exemplu extras din *Istoria Românilor*. Pentru a oferi o adevărată figură intuitivă pen-

tru dominația turcească, Iorga va folosi metafora : „coviltirul de zăpadă trecătoare al suzeranității turcești“.

Dar același scriitor care construiește în proza sa adevărate labirinturi epice (pe care urmează încă să le explorăm), mărturisește în *O viață de om* că se sfiește, că se teme de arta povestirii („...frica mea veche de orice ar fi o povestire...“). El istorisește cum, după lectura unui fragment din romanul pe care-l scrisese folosindu-și amintirile botoșănene, în urma unei reflecții batjocoritoare a lui Caragiale, și-a aruncat manuscrisul în foc. Autodafé care nu implică severa sentință a unei conștiințe exigente, ci hipersensibilitatea unui eu vulnerabil. Or, tocmai pe planul acesta al raporturilor cu universul valorilor estetice, vulnerabilitatea lui Nicolae Iorga ne apare evidentă.

Un examen psihocritic poate să găsească în memorialul său numeroase elemente în acest sens. Valeriu Râpeanu face interesante observații referitoare la o sumă de complexe ce se manifestă în comportamentul copilului și tânărului Iorga, și care-și găsesc expresia târzie, deloc atenuată, în memoriile sale : „complex al sărăciei“, al frustrării materiale din primii ani, „complex de superioritate“, ca antidot al umilințelor, al vexațiunilor morale reale sau imaginare, „complex erotic refulat“, cu compensație într-un moralism sever, în cultul muncii, într-o cumpănare ostentativă și, în sfârșit, un „complex mesianic“, sentimentul de a fi investit cu o misiune superioară de regenerare morală, spirituală a poporului⁵. Dacă adăugăm la toate acestea un complex al urmăririi, o adevărată manie a persecuțiilor, a mafilor bănuite, vom avea un tablou sumar al unor puteri inhibitive, al unor adevărate obstacole interioare pentru care omul Nicolae Iorga trebuia să găsească, în sine, forțele de apărare corespunzătoare, și pe care le-a găsit. Într-adevăr, față de puterile malefice care încercau să-l subjuge, el a aflat puterea morală necesară, legându-se util prin imperative morale, prin lupta în slujba unui profetism activ ș.a.m.d. Dar toate acestea, pentru care *O viață de om* ne oferă atâtea texte : complexul copilăriei ofensate („... aceste dintii impresii ale copilului, atât de jignit în fiecare clipă, atât de absolut izolat“), sentimentul unei inechități universale („Numai răutatea omească mi se înfățișa pretutindeni...“). timidități și frici irepre-

sibile („Pînă astăzi a intra într-o prăvălie nu-mi e lucrul cel mai plăcut, și mult timp sfiala mea făcea să nu mă pot hotărî a-i călea pragul“), jigniri ce nu încep cu viața lui, ci cu a familiei sale („Neamul Iorguleștilor, și el acoperit de injurii, care pesemne ni se cuvin din neam în neam...“), injurii ce nu pot fi uitate („Ceva răsună în mine și pînă azi, din acea înjosire pentru care întru nimic nu mă simțeam vinovat“) toate acestea, trăite încă la vîrsta tuturor începuturilor pentru a nu mai înceta niciodată, aparțin unui caracter vulnerabil care pentru a se constitui pe sine a trebuit să-și găsească solide temeiuri etice. Și le-a găsit, *eliminînd* ceea ce i se părea sursă de slăbiciune, tentație a facilului: jocuri, lux, divertismente, tot ce este gratuit, pe scurt orice nu avea, în ochii săi *decît* o justificare estetică. Făcut pentru artă, el a vrut să ucidă artistul în sine, ca pe un ispititor.

Cu vehemența unui sfînt Augustin clamînd împotriva spectacolelor pe care le gustase pînă la conversiunea sa, Nicolae Iorga urmărește manifestările care i se par „corupte“ și „corupătoare“ ale oricărei arte ce nu se subsumează idealurilor sale etice. Ca să vorbim în termeni kierkegaardieni, el neagă cu ardoare un stadiu estetic al existenței, pentru a se situa într-un stadiu etic al cărui profet mînios se constituie. Să observăm *voința de seriozitate*, de răspundere a încă tînărului savant. Activ, concentrat asupra îndatoririlor numeroase pe care și le asumă, abolind clipa (pe care un *jouisseur* est et o savurează), el nu pare să cunoască deliciile arbitrariului, ale libertății, ci numai severa robie a necesarului. Tot ce face, din clipa în care ajunge la vîrsta determinării de sine poartă marca Legii căreia și-a subordonat existența. Lege obscură, putere enormă, pe care cu greu o deslușim, dar care îl va stăpîni, pe care o va sluji o viață întreagă.

6. PROFET ȘI ARTIST

Deși, fără îndoială, avea într-însul sursa unor slăbiciuni, la care am făcut o succintă aluzie, deși, pe de altă parte, era conștient de colosala presiune pe care istoria o exercită asupra oamenilor, fapte istorice, Nicolae Iorga nu s-a socotit

nicidecum un biet om sub vremi, ci a vrut să fie un om care domină vremile și le imprimă o direcție⁶. El nu se voia, însă, „luptător“ (cuvînt care îi amintea „grosolane încordări de circ“, nici „apostol“ care se simte investit cu un rol romantic. Cu toată buna credință, se declară dornic de a fi și de a rămîne „un om ca oricare altul.“ Umilință și suprem orgoliu. Căci misiunea cu care se simte investit îi vine din sinea lui. El nu se consideră trimisul nici unei puteri superioare, nu vrea să fie apostolul nici unei dumnezeiri, ci om ca oricare altul, și totuși misionar printre oameni. Misiunea emană din el, porcede din nevoia sa de a se mărturisi, de a se manifesta. Astfel, atunci cînd începe să publice în *Lupta*, după ce campania de presă împotriva *Năpastei* lui Caragiale a trezit într-însul nevoia irepresibilă „de a sări în ajutorul cui e atacat“, și, încă tînăr student la Iași, publică o ferventă apologie a piesei, el o face nu dintr-un exhibiționism deșert, ci cum va spune mai tîrziu : spre „satisfacerea unei elementare nevoi de a mă mărturisi pe mine, de a predica altora sau de a le transmite o prețuire sau un despreț pe care nu le puteam ținea numai pentru mine“. Așadar, nevoia de a se mărturisi este asociată de el cu aceea de a predica. Misionarismul etic, ca și cel social și politic al lui Nicolae Iorga să-și aibă oare, sorgintea într-o funciară necesitate lirică, a confesiunii publice ?

Adesea, adversarii savantului, sau mai curînd ai omului public, au văzut în spectacolul vieții sale tocmai și numai nevoia de spectacol. S-au remarcat, printre altele, slăbiciunea sa pentru ceremonii, demonstrații, alaiuri, adunări, rituri. Chiar acumularea scrierilor, a publicațiilor, a acțiunilor și activităților de tot soiul în care, ca o proteic-monstruoasă făptură, se risipea rămînînd mereu același, a fost derivată din hipertrofia unui eu intemperant. Firește, în acea *apologia pro vita sua* care este *O viață așa cum a fost*, istoricul protestează nu o dată împotriva celor care pun pe seama unor satisfacții ale vanității ceea ce pentru el era „îndeplinirea, cu multă luptă și multe suferințe, a unui categoric imperativ moral“. Dar acțiunea sa de regenerare morală a neamului, virtuțile pe care le promovează, cultul muncii pe care-l practică prin întreaga sa viață, întreg misionarismul său etic poartă semnele unui tempera-

ment, trădează caracterul pasional al unui ins care nu se vrea sacerdotul unui crez sau pontiful unei eclesii, ci care-și caută și descoperă neconținut noi mobiluri și finalități, pentru energia care-l bîntuie. În fond personalitatea în veșnică plămădire și exprimare de sine a acestui temperament, a acestui pasional, este aceea a unui artist.

Un fapt ciudat, dar nu inexplicabil, căruia-i putem atribui o valoare simptomatică este acela al adversității manifeste a lui Iorga, profet al regenerării morale, împotriva oricărui dogmatism etic. Adversitate asociată cu repulsia pe care i-o provoacă acestui mare *școlar* — în sensul cel mai august al cuvîntului — instituția scolastică, și îndeosebi aceea pe care și-o amintește el. De altfel dogmatismul și pedanteria pedagogică sînt acoperite pentru el de același oprobriu. Sînt vicii congenere cărora le opune un dezgust ca și o medicație estetică : „În toată lunga mea viață am avut un sentiment de fereală, un adînc dezgust, cu motive mai mult de estetică și de eleganță, față de dogmatismul greoi și pretențios pe care numai spiritele pedante, neputînd prinde ce e relativ, incapabil de a fi complet definit și de a fi exprimat printr-o formulă, una singură și fără greș, îl pot socoti ca un mijloc sigur de a găsi adevărul. Mî s-a părut că ai cu atît mai multe șanse de a te înșela, cu cît îți e mai strictă preciziunea afirmațiilor. Doar nesfîrșitele nuanțe ale stilului, cît le pozezi — și, dacă nu, de ce n-ai face matematici sau fizică ? — sînt date pentru a exprima tot ce e gîcire, ipoteză, lucru de reluat, de discutat, de schimbat cît de mult în asigurările noastre.“

Text esențial. Iorga judecă și condamnă un întreg complex dogmatic ce se manifestă deopotrivă pe plan etic și teoretic-științific. Mărturisirea sa ni-l revelează o clipă măcar pe estetul pe care l-a refutat și-l va refuza întotdeauna într-însul. O clipă, omul de gust, omul folosind criteriul estetic într-un proces al unui viciu etic, iubitorul eleganței, apare în fața noastră. În această calitate a sa, el face nu numai procesul dogmatismului și pedanteriei ei, prin aceasta, atacă pretenția de a închide adevărul în formule absolutizante, ba chiar și pretenția de a oferi un mijloc sigur de a găsi adevărul. Savantul și profetul se dezice ? Artistul triumfă într-însul ? Ce drept mai poate avea

istoricul în susținerea adevărilor descoperite de el, misionarul în rigorismul moral propovăduit pentru epurarea moravurilor, dacă nici unul nu crede că există o formulă „una singură și fără greș...” ? *Homo estheticus* nu este, prin condiția sa, dogmatic absolutist. El opune relativismul celui care întrevede seria infinită a posibilelor, celui care susține cu fermitate unicitatea necesarului. Iar posibilul se sesizează numai prin „nesfârșitele nuanțe ale stilului”. Artistul cuvîntului, stilistul este cel care — în confesiunea aceasta a lui Nicolae Iorga — își permite să aibă ultimul cuvînt. Lui i se dă primatul în exprimarea — mai exact, în explorarea prin cuvînt — a tot ce este uman. Acele „nesfârșite nuanțe ale stilului” nu sînt doar decorul în stuc futil al unei construcții. Ele sînt expresia cea mai adecvată pe care omul în căutarea umanului o dă căutării sale.

Căci textul comentat se continuă astfel : „Orice privește pe om nu se poate îmbrăca decît în forme, care să corespundă cu ceea ce în omul însuși e așa de aproximativ și de supus prefacerilor celor mai neașteptate și celor mai felurite. A trata sufletul omenesc ca pe un corp cristalin, care neapărat și ori-cînd înfățișează aceleași fenomene, lămurite odată pentru totdeauna, e cea mai formidabilă din greșeli. El trebuie înțeles cu o nesfârșită simpatie și rodat așa încît să faci simțite toate tainele lui și toate îndoielile cui caută, cu multă delicateță și sub povara multor întrebări, să-l descrie fără a-l falsifica, să-l facă priceput fără a pretinde că nu mai e nimic de găsit într-însul.” Înțelegem, citind acest text, în ce sens istoria, pentru acest istoric, este primordială, *artă*. Orice tentativă de a *reduce* omul (printr-o abstracție, printr-un mecanism, printr-o analiză mutilatoare) este sortită — după el — eșecului. Cunoașterea prin „simpatie”, menajarea „tainelor”, exprimarea printr-un discurs stilistic nuanțat țin de universul artistic. Iorga se apropie de omul pe care vrea să-l cunoască, să-i istorisească viața, să-l descoase pentru a-i descifra destinul, ca un romancier, sau eventual un psiholog care folosește diverse modalități ale înțelegerii sau ale intuiției. În sfîrșit, esențială este găsirea *formei* celei mai adecvate, a formei literare care să corespundă cu ceea ce este aproximativ și în devenire în om.

Ajungem aici la o zonă fierbinte, pasională, la un fel de *origo* al pasiunii lui Iorga. Am văzut că istoricul neagă să fi „învăţat“ vreodată istoria. El susţine că s-a născut într-o istorie. Şi, totuşi, pasiunea sa capitală a cunoscut un moment când a trecut dintr-o stare latentă într-alta manifestă. Or, trecerea aceasta de la virtual la real, apariţia conştiinţei de a fi istoric, de a face (în toate sensurile) istorie este una cu apariţia unei pasiuni ce nu este lipsită de legătură cu Poezia. Astfel istorisind cum a întâlnit Istoria Românilor, mic copil, în paginile cărţii „cu o ortografie demult moartă şi cu un spirit, fără îndoială, demn, sever şi naţional, dar *fără nici o putere poetică*, a bătrînului Laurian“ (subl. noastră) el indică momentul apariţiei pasiunii istorice, drept identic cu acela al pasiunii pentru ceea ce e uman : „Nu, nu, — nu de acolo m-am făcut eu istoric, ci atunci când în mine s-a trezit puterea de a mă pasiona pentru tot ce a fost uman în oameni...“ Iar altă dată va vorbi despre „nesfîrşita sa curiozitate şi iubire de sufletul omenesc...“ Istoria, Poezia, Pasiunea pentru omenesc comunică, deci, între ele, în spiritul acestui cărturar. Pasiunea şi Poezia nu sînt doar adjuvante oarecare, ci ţin de însăşi substanţa mentală a istoricului şi a Istoriei. O carte de istorie (ba chiar istoria în sine) lipsită de poezie este vană, este o deşertăciune. Nu numai istoricul, ci şi profetul moralizator, şi chiar politicianul Iorga pornesc de la o asemenea viziune fundamental poetică a Istoriei. Poezia este o *putere* pe care antiestetul o recunoaşte, după cum cronicarul recunoaşte că istoria pentru el este artă. Dealtfel, ştiinţele toate, care trebuie să ne dea „necesara orientare asupra lumii, cer şi pămînt, puteri văzute şi mari nevăzute puteri misterioase...“, toate trebuie să fie „frământate şi ele cu acea dispreţuită şi atît de folositoare poezie...“ Deci, cu toată anatema pronunţată asupra estetismului „concupător“, cu toate ruşinea de tot ce poate să pară divertisment, frivolitate ludică a artelor, libertinaj artistic, afinitatea pentru Artă, pentru Poezie, a acestui om este atît de radicală încît rădăcinile istoricului dintr-însul se alimentează din ea. Nicolae Iorga nu poate concepe Istoria decît bine frământată cu hula Poezie.

7. TAINA ȘI CELE DOUĂ CERCURI ALE IMAGINARULUI

Accasta nu înseamnă că istoricul va recurge la romanțarea, la poetizarea istoriei. Dacă, însă, în explorarea umanului, intuiția „poetică” a diversității și a devenirii trebuie să primeze, cu atât mai mult va fi ea necesară într-o scriere memorialistică, în cronică plină de riscuri pe care un cronicar o scrie pentru a pipăi cel puțin, dacă nu a revela, tainele unei „vieți de om așa cum a fost”.

De mai multe ori, în memorialul lui Iorga, revine acest motiv al *tainei* omului, taina pe care orice scriitor trebuie să o „facă simțită”⁷. Predecesorii, strămoșii, cei morți sînt primii purtători de taină. Existența pe care ne-o transmit este esențial misterioasă. Tot ce ține de sfera genezei participă la natura tainei. „Mai trebui ceva, așa de puternic și așa de plin de mister, care e omul de naintea ta, omul de la care vii și care, prin figuri pe care le-ai văzut, prin altele care n-au trecut niciodată înaintea ta, se înfundă în adîncul vremilor pînă se pierde în nesfîrșirea lor : părinții, moșii, strămoșii, viața pe care ai fost chemat s-o duci, mai departe.” În contactul cu trecutul, te împărtășești din viața altora ; taina acelor vieți — ca și taina propriei tale vieți — circulă prin vastul organism biologic și spiritual al arborelui genealogic. Obsesia organicului nu este străină de acest sentiment al tainei. Dar după cum sînt taine fecunde, generatoare de viață, tot astfel sînt secrete, pseudo-mistere sterile. În amintirile lui Iorga (dar și în toate evocările precum și în istoriile sale care nu sînt, dintr-o anumită perspectivă, decît „vieți” ale sale posibile, un trup lărgit al său) distingem două cercuri mari tematice, cercul fecundității și al sterilității.

În istorisirile sale (înțelegem termenul în sensul său cel mai larg, identificîndu-l cu „prozele” scriitorului), Iorga se dovedește a fi mediocru în ceea ce retorica veche denumea *inventio*. Slab născocitor de ficțiuni, nu ne mirăm că simțea o adevărată „frică” în fața povestirii. Mult mai înzestrat în ceea ce clasică retorica denumea prin *dispositio*, accentul cade în compozițiile sale istorice mai puțin pe elementele *istoriei* cît pe acele ale *discursului*. Nu evocarea unei realități defuncte,

a unor personalități sau evenimente, nu *mitul* ci *dianoia* (în termenii aristotelici), adică „ideea“, gîndirea poetică este esențială în proza acestui scriitor. Or, dintre elementele discursului, deci structurile stilului său, ne oprim asupra celor aparținînd sferelor tematice (dominante dar nu unice în opera sa) ale fecundității și sterilității.

Ar fi eronat să atribuim unui rousseauism derivat și tardiv o anume fervoare naturistă a lui Iorga, ca și oroarea pe care o resimte pentru „strîmbături“, pentru artificii⁸. Nici o înrîurire nu explică ceea ce izvorăște dintr-o sursă abisală. Mărturisirea afinităților și adversităților este mai directă atunci cînd e vorba de trăirile copilului. Barierele sînt mai slabe și povestitorul le transgresează cu mai multă ușurință. Iată, la depărtare de cîteva pagini, între ele, mărturia unei trăiri paradizice și a alteia infernale.

Fecunditatea grădinii, pe de-o parte : „Grădinile de flori... al căror dor, în orașe îngrămădite, banal croite după același plan, purtat din țară în țară, l-am dus toată viața, urmărit de miresmele lor, pe cînd albinele îngreuiate de nectar îmi bîzîie la urechi și toate culorile curcubeului îmi joacă înaintea vrăjiților ochi întorși departe în urmă. E acolo nalba mare, roșie, triumfător deschisă, scoțînd în față spicul semințelor albe, mărunte, cu mirosul lăptos, este condurașul care-și scoate înaintea ciuboșica de un roșu-brun pătat cu galben palid și trimite o aromă vie, proaspătă...“ Și enumerarea continuă, pe îndelete, cu încîntare, a speciilor acestui paradis floral avînd virtuțile toate ale unei naturi domestice, virtuți estetice, desigur, dar manifestînd altceva decît „frumosul“, o valoare supremă : fecunditatea. Toate acele „foi cămoase“, „flori cămoase“, „ruje învoalte“, „garioarele cu sepalele ca niște trompe de fluturi, floarea potirelor profunde care îmbată“, trădînd sensualitatea vizionarului, exprimă triumful forțelor genezice ale firii. Dar grădina nu este doar a florilor — promisiune a rodului —, ci și a fructelor. „În fund sînt cireși și vișini, — mai ales vișinii cu frunza lucioasă și roșul transparent al fructelor acre; sînt zarzări cu carnea galbenă, moale, dulceagă, plină de mireasma de floare și mai ales nalții, impunătorii nuci cu întinsele ramuri creatoare de umbră, al căror miros puternic, iute, răspîndește în jur ca o atmosferă de profundă religiozitate păgînă.“ Atmosfera aceasta

cultică trimite spre arhaicele culturi ale fecundității. Paradisul — pentru care Iorga găsește cuvinte ce amintesc recunoașterea divină a perfecțiunii Creației, din *Geneza* biblică : *valde bonum* — este, cum se cuvine, din punctul de vedere al omului, un paradis pierdut. Toate culorile curcubeului din această grădină a Edenului apar doar într-o contemplare „vrăjită“, retrospectivă.

Dar tot într-o asemenea privire în urmă apare infernul Școlii. Dascăl prin vocație, deci om al Școlii, Iorga găsește pentru instituțiile scolastice întâlnite în viața sa expresia celui mai violent dezgust. A atribui repulsia pentru acele școli, ca și imaginile abjecției prin care își reprezintă unele scene ale vieții de elev, unor experiențe traumatizante, ar fi facil. Trauma nu este niciodată provocată exclusiv de afară ; ea nu ne forțează dacă nu găsește în noi breșe. Or, iată ce simte copilul Iorga (mai exact ce-i atribuie el mai târziu copilului care a fost) atunci când începe să frecventeze clasa întâia primară de la Școala Marchian : „Începeam să am senzația aceasta : că nenorocul meu mă osîndise a intra într-un gang de întuneric, plin de șerpi de pe catedră, de broaște și șopîrle ca aceia din bănci și că, neconținut, an de an, pînă la o îmbătrînire morală înainte de vreme, trebuia să mă zbat în lipsa de lumină și umezeala lui“. Culoarul întunecat, sîngele rece al batracienilor și reptilelor, senectutea timpurie și veșnică, dar, mai presus de toate, lipsa de lumină și umezeala sînt semnele sterilității osîndite. Școala este un spațiu malefic. Ea vrăjește ca și spațiul edenic al „grădinei“, dar vraja pe care o emană este rea. Iorga revine, de multe ori, în amintirile sale asupra acestui *locum refrigerii* care e „marea stricătoare de gust, școala“. El alege imagini din repertoriul infernal pentru a determina „muncile“ școlarului : „...o, povară de stîncă a copilăriei mele, foc de iad în care au ars toate pornirile unei sprintene libertăți !“ Loc al infamiei, al umilirilor, al „nesfîrșitei bondăneli chinuite și obosite a lecțiilor învățate pe de rost...“ Totul este urît, mizer și dispus pentru a stîlci, a chinui sufletele. Instrumente de tortură : „acele urîte cărți de învățat pe de rost care se cheamă abecedar și gramatică“ ; infernul școlar este o vastă temniță cu cămări pentru cazne : „...urîtul și scîrbosul loc de tortură, adevărată închisoare, în care căpătai ceva și din psi-

hologia deţinutului, al Liccului Internat“. Nimic nu este scutit în clădirea însăşi a Şcolii de profunda aversiune pe care i-o poartă învăţatul. Catedra : „Însăşi făptura acestei alcătuirii neobişnuite îmi fu antipatică şi am urât-o totdeauna, ca un brutal mijloc de osebire, ca o piedică la comunicarea sufletelor, chiar atunci când eu eram acela care avea dreptul să se folosească de scaunul din faţa ei“. Dacă însăşi catedra care fi va fi loc de oficiere şi amvon este detestată, cât de odioase îi puteau fi alte atenanse sordide : „...latrina era în toate privinţele ceva infernal, pe care-l puteai înfrunta numai renunţând la orice sentiment de demnitate umană“. După cum în „grădină“ totul este pur, nevinovat, chiar în manifestările voluptuos-sensuale ale unei firi esenţial erotice, la „şcoală“ totul este impur, poluat. Căci „grădina“ poartă binecuvîntarea rodului, pe când „şcoala“ este purtătoarea maledicţiunii, sterilităţii. Semne ale spaţiului *sterp* : vidul, tăcerea, întunericul, umezeala, lipsa de aer (şi asfixia subsecventă), toate apar în acel tablou al şcolii de odinioară pe care ni-l prezintă Iorga. Desigur, atît trăirea copilului cît şi, mai ales, retrospectivă de mai tîrziu mitizează o situaţie, conform unor modele primare. Iată de pildă, cum se deformează amintirea sub presiunea modelului. Iorga despre şcoală : „Ne simţeam fiecare din altă lume : recreaţiile erau absolut *goale*, şi, după cît îmi aduc aminte, *tăcute*, în culoarele întunecoase, în curtea pietruită, aşa de înguste“ (subl. ne aparţin). E evident că, într-o şcoală în care orele de curs erau, cum tot el ne-o spune, răvăşite de turbulenţa şcolarilor obraznici, recreaţiile nu puteau fi chiar atît de „tăcute“. Dar pentru modelul acelui loc infernal era nevoie de vidul, de tăcerea şi întunericul creaţiilor. Dealtfel, de aceeaşi temă a „şcolii“ malefice ţin inscripţiile şi desenele „scîrboase“, folclorul claselor şi al latrinelor, „exhibarea trupului în formele cele mai dezgustătoare“, „asfixia morală“, contaminarea cu tuberculoză şi „holi ruşinoase“. Într-un asemenea mediu, fireşte nu poate rodi nimic, nici idei (decît ura pentru idei), nici inimă, nici trup. Totul este afectat de o stearpă „bătrîneţă şcolară precoce“, stricat de dascăli şi elevi („aceşti reprezentanţi ai decăderii orientale). Umilit, rănit, fără un sfat, un ajutor, un sprijin, cu un sentiment acut al „nedreptăţii“ ce i se face, astfel se proiectează Iorga în imaginea copilăriei traumatizate. Grădina însăşi apare, într-o seacă şi stearpă

pă transpoziție „școlară“, golită de substanța ei, ca o umbră a ei infernală. Astfel, istoricul, se vede elev, desenând la „planurile de grădină, înverzită la pajiste și pătată cu negre rotocoale în locul copacilor“.

Temele fecundității sînt multiple, grefîndu-se pe diverse tărîmuri ale experienței lui Iorga. Să schițăm cîteva din cele pe care le relevăm în sistematica stilistică din *O viață de om*. Exuberanța naturistă din grădina cu flori și fructe este identică cu aceea pe care o produce „Răsăritul“. De sfera „Răsăritului“ putem atașa atracția pe care o exercită asupra lui Iorga anumite zone ale Balcanilor și, în deosebi „Scribia“ pentru care manifestă o simpatie particulară. Dar mai importantă este (și prin transferul pe planurile diverse ale ideologiei, ale acțiunii publice și ale operei lui Iorga) tema „Țerii“ și „Țeranului“ — privilegiată printre temele benefice ale fecundității. În interiorul „Țerii“ sînt, însă, o serie subsidiară de „celule generatoare“ ale unor orașe, sate, ținuturi etc. Apoi o taină fecundă învăluie unele locuri, acte, ceremonii, oameni. Se împărtășesc din ea anumite alimente și mai ales cărțile (pe care, cărturarul le *devorează*) ; unele locuri în străinătate precum Toledo, Grenada în Spania, Veneția în Italia etc. ; unele persoane, de ex. : Odobescu și tatăl lui Iorga.

Din sfera malefică a temelor sterilității fac parte toate „strîmbăturile“, toate artificiile model, ale falselor inovații și împrumuturi. De asemenea, locurile în care oamenii se adună, vrînd-nevrînd, prea mulți într-un spațiu restrîns : „Hoteluri“, „Gări“, „Îmbulzeala“ în general. Un fel de „îmbulzeală“ odioasă vede și în „politicianismul“ parlamentar al României vechi. În sfîrșit, dacă Odobescu reprezintă pentru Iorga, un spirit fecund, răccala de piatră a lui Titu Maiorescu, și mai ales aceea umedă, a lui Iuliu Maniu poartă, pentru el, stigmele sterilității.

O a treia categorie de teme este a celor ambigue în care fecundul și sterilul se întîlnesc, se cuplează, ca într-o nuntă a Cerului cu Infernul. Astfel, cultul „Cărții“ e denunțat uneori ca „recca religie a cărții“. Ardealul și, mai ales „ardelenii“ apar sub îndoită ipostază benefic-malefică. Tot astfel „Stilul“ este cînd convenție artificioasă, cînd natura însăși a cuvîntării umane. Chiar și „Îmbulzeala“, temă prin excelență malignă (ceea ce Al. Philippide, care în poezia sa a întreprins o *nekyia*, o

coborîre în Infern, ar numi „holota obscură“) poate să fie investită, atunci cînd se unește cu tema „Spaniei“, sau a „Răsăritului“, cu apanaje binefăcătoare pe lângă cele răufăcătoare.

Așadar, în universul imaginar al lui Iorga, tot ceea ce comunică cu sursele, cu rădăcinile (în fond tot ce este *organic*) e investit cu o valoare pozitivă. Un sistem al comunicațiilor apare în sfera fecundității, sistem negat, întrerupt, gîtit adeseori de anti-sistemul steril al *anorganicului*. Istoricul recurge direct la izvoare pentru că știe că în ele este — cu un cuvînt al lui Jakob Burckhardt — binecuvîntarea. Izvoarele purced de-a dreptul — ca să folosim de astă dată un termen mitic și goethean — din tărîmul misterios al Mumelor. Principii calde, vii, seminale prezidează tot ce este originar. Istoricul-artist se vrea purtătorul de cuvînt al acestor prezențe mute, ascunse sub straturile numeroase ale timpului. Istoria, pentru el, este o neconținută coborîre spre izvoarele prime. Iată o mărturisire elocventă a nevoii irepresibile de originar și de organic, în același timp declarație a necesității unei metode deopotrivă istoriografice și literar-artistice : „Și, tocmai ca să am simțul adevărat, impresia vie și caldă a acestei umanități trecute cu care-mi frămîntam gîndul, recurgeam totdeauna la izvoare, trăgînd din ele acest lucru, cu neputință de definit, pe care nu-l dau nici o sută de învățate dizertații una peste alta și fără care istoria în adevăratul și bunul sens al cuvîntului nu se poate face“.

Temele benefice, malefice și mixte sînt dominantele profunde ale acestei proze memorialistice. Să urmărim cîteva din expresiile pe care le capătă ele în *O viață de om așa cum a fost*.

Iorga prezintă realitățile (lucruri, oameni, fapte, situații) benefice ca *aparținîndu-i*. Astfel, de pildă, „Răsăritul“ : „Răsăritul, cu soarele lui cald, cu albastra lui mare, cu dumbrăvile lui de portocală, cu zîmbetul Adriaticei și cu munții unde s-a născut mitologia elenică, prin această ereditate (este vorba de descendența neamului Iorguleștilor din „oameni de la Pind, de la Adriatică“ — n.n.) sînt deci așa de adînci ai mei...“ Dealtfel, Balcanul acesta roditor, în universul imaginar al lui Nicolae Iorga, implică un raport totodată pragmatic și estetic al scriitorului cu natura. Iubirea de țărîna a istoricului este aceea a gospodarului care cată să o facă să rodească, și a artistului care o contemplă pentru a o fecunda într-altfel. Vorbînd tot despre

strămoșii săi : „Ai Galeongiului au fost buni gospodari, făcînd ceva din nimic, și iubirea mea nesfîrșită pentru orice unghi de pămînt *al meu* (s.n.), prietenia cu fiecare mugur și fiecare colț de iarbă, patima de a răscoli țărîna, încîntarea privirii florilor pe care nu mă îndur a le culege, de la dînșii vin, de la acești harnici și economici balcanici, care n-au iubit numai banul negoțului lor“. Serbia se asociază la Iorga, întotdeauna, cu tărîmul binecuvîntat al coastei dalmatine. Vocea istoricului dobîndește inflexiunile fervorii ori de cîte ori, în rememorările sale, revine asupra acestui tărîm luminos al Adriaticei. Evocările sînt cînd ale unui pastelist delicat, cînd ale unui liric ce nu-și refulează expresia patosului. Ca de atîtea ori cînd atinge o zonă sensibilă pentru el, a imaginarului, proza istoricului devine liric-poematică. În cele mai mărunte reminiscențe dalmatine descoperi împletirea diverselor motive benefice. Iată, de pildă, această frază în care pomii fructiferi ai unei grădini meridionale, „țeranii“ balcanici și atributele toate ale unei naturi-matrice sînt adunate într-o sumară evocare a unui modest eden terestru : „Uneori mă rătăceam pe cîmpul plin de cactuși țepoși, deasupra căruia migdalii, lămîii și portocalii își întindeau ramurile ; pe apele calde, în bruma apusului, se aprindeau felinarele de catarg ale vaselor în vizită, și sunetele rugăciunii de culcare pluteau pe luciul desăvîrșit al apelor. Țeranii întîrziți, trecînd pe caii și cățrîii lor, te salutau din treacă cu un *dobr vecer*.“

Amintirile lui Iorga sînt supuse unor atracții irepresibile. Determinările sînt întotdeauna abisale. Chiar pornirile instinctuale, implacabil refulate, participă la magnetizarea prozei memorialistice. Voluptăți senzoriale își găsesc expresia în proiecțiile ei⁹. Beneficul și maleficul nu sînt accidente ale lucrurilor, ci aparțin substanței lor. Imaginarul este nutrit, din belșug, de savoarea ori de fragranța materiei. Culorile, de pildă, sînt trăite ca o revelare a intimității lucrurilor nu ca o simplă aparență a lor. E manifest caracterul profund senzorial al acestei proze. Viziunea magnetizată de cei doi poli — benefic și malefic — ai imaginarului aparține unui senzual care se ignoră ori se refuză pe planul conștiinței sale, dar care nu se poate anihila pe plan artistic. Cînd încearcă odată să-și amintească ce a „învățat“ într-o vară îndepărtată a tinerețelor sale la țară, la moșia unchiului Emil, reminiscențele transcrise sînt toate concupiscent

estetice : „Am văzut lupul stînd vara cinchit în marginea lanului de popușoi. M-am culcat supț aria mirositoare de grîu aurit de care se izbeau bondarii greoi cu aripile roșii. Am privit, nu fără gînd rău, la fetele voinice care cărau snopii de spice, și le-am văzut din nou, le-am auzit strigînd și cîntînd, — altceva decît Rodica lui Alecsandri ! — în praful ridicat de batoza, în a cărei căsuță verde cite o bălaie nemțoaică de vîrsta mea urmărea cu ochii o rază de soare. Am asistat la prinderea în iaz cu volocul a nenumăraților pești de argint. Am văzut vîîndu-se vrăbii cu ploaie și o cucuvaie împușcată m-a privit cu disperarea ochilor ei galbeni(...). În nopțile clare, țintate cu stele, mi-a țîșnit în față focul care ardea clăile unui proprietar nedrept (...). Am auzit hărmălaia țiganilor, o clipă colonizați pe pămîntul lui Emil, care se băteau urlînd, cu copiii ca arme, ca să piară apoi ca pleava în cele patru colțuri ale lumii.“ Educația în natură a cărturarului pe care acesta o relatează cu o vădită complacere este aceea a unui Emil. Din nefericire pentru copilul Iorga, au fost rare aceste înternezzi rustice. „Recea religie a cărții“, a manualului scolastic, tulbură Arcadia copilăriei și a adolescenței sale.

O interpretare psihanalitică a „cazului“ Iorga ar insista, fără îndoială asupra situației *copilului fără tată*. Nicu Iorga, tatăl lui Nicolae, a murit pe cînd fiul său abia împlinea cinci ani. Mai tîrziu, va păstra despre tatăl său amintirea unei umbre și, îndeosebi, a unei *mîini* : „În vedenia mea se vede numai umbra înaltă și dreaptă și mîna care, alintător, se întindea spre mine“. Mîna aceasta „blîndă și bună“, ca și unicul gest al mîinii oare îl caută, iubitoare, pe copil, devine un fel de imago al Dispunătorului, al Providenței. Tatăl pierind de timpuriu, copilul — foarte precoce, prea timpuriu matur — i se substituie. Am putea spune că o rădăcină cel puțin a misionarismului etic, social și național al lui Nicolae Iorga purcede din acea mîină umbratică a tatălui cu care nu-i fusese dat să schimbe un singur gînd.

Imaginaea tatălui este, așadar, prin excelență, benefică. Ea încălzește, ca o umbră tutelară, orizontul domestic, ciudat, mai mult decît aceea, mult mai prezentă, multă vreme activă, a mamei. Acesteia, pe lîngă recunoașterea virtuților austere, i se aduc uneori reproșuri abia șoptite, căci nu pare să fi fost,

pentru copilul Iorga, o sursă suficientă de căldură. Ea l-a tratat pe băiatul prea sensibil „cu multă disciplină și mai puțină mîngîiere“. Or, disciplina, chingile morale, ca și tot ce amintește rînduiala pedagogică scolastică stă, pentru Iorga, sub semnul ordinei sterile. Nimic, în sistemul opresiv-didactic nu-l subjugă pe copil. El se simte astfel „fermecat“, dinăuntru : „Eram desigur «fermecat», dar lumea farmecelor mele, singurele care mă sprijineau, era în fund, tocmai în fund, în comoara mîngîierilor cu ajutorul cărora singure lupta copilul palid și șubred, asupra căruia, crescut bine de o mamă plină pînă la cea mai înaltă jertfă de simțul datoriei, nu se cobora nici una din razele care încălzesc sufletul și-l întăresc pentru viață“. Ceea ce-l va ferma din afară, căci va corespunde cu „farmecele“ lăuntrice este, înainte de toate, „orizontul țerii“, apoi „sfintele cărți“, și unele locuri binecuvîntate (printre care unele orașe italiene și Grenada, deci Sudul organic opus Nordului rece și abstract).

Dintre toate temele acestea, fără îndoială, expresiile ambivalente care înconjoară Cartea sînt cele mai interesante. Pe de-o parte, în diatriba generală împotriva Școlii, a învățămîntului din timpul său, care ucide sufletele, e înglobată și aversiunea față de carte, față de „recea religie a cărții“. Desigur e vorba, înainte de toate, de „acele urîte cărți de învățat pe de rost care se cheamă abecedar și gramatică“, precum și de toate bucoavnele școlărești. Pe de altă parte, cartea este obiectul sacru al cultului celui mai pios, mai plin de fervoare, dar numai „cartea pe care un om o scrie pentru oameni“. Cultul își găsește cea mai desăvîrșită formă de expresie într-o adevărată odă înălțată cărții. Ea își găsește pretextul în evocarea lecturilor eliberatoare, dinafara școlii. Și după ce amintește *Cei trei mușchetari*, ca și beția spiritului prilejuită de asemenea lecturi, verbul lui Iorga prinde aripi : „O, sfintele mele cărți, mai bune și mai rele, pe care soarta prielnică mi le-a scos înainte, cît vă datorez că sînt om, că sînt om adevărat...“ Și oda către sfintele cărți continuă pînă la finalul triumfal : „...biserica celor patruzeci de mii de glasuri care înalță același imn, peste marginile morții cui v-a scris, acelui mare și nobil sfînt, martir totdeauna, care e idealul uman !“. Adresîndu-se patetic celor patruzeci de mii de cărți ale sale ca unor făpturi vii, salvate și

adăpostite, Iorga făcea o profesiune de credință a cărei sinceritate nu poate fi pusă la îndoială. Retorica sa este aceea a omului făcut verb. Și totuși, cu o egală sinceritate proclamă altă dată, neîncrederea sa funciară în cuvântul scris. Iată un text, din 1914 : „Nu cred în cărți, nu cred în cei cari le scriu, nu cred în alcătuirile de vorbe ale nimănui. Cred în cei mari și tăcuți...” Contradicție ? Da, dacă judecăm aserțiunile contradictorii pe planul unei logici sumare. Nu, dacă le judecăm drept discursul liric al unui pasional.

8. STILUL UMORAL

Pasiunile își au, de cele mai multe ori, corelatul în umori. Natură temperamentală, Nicolae Iorga practică, în mod obișnuit, diversele forme ale unui stil — pe care l-am putea numi umoral. Spontaneitatea scrisului său, oralitatea discursului, graba elaborării, toate probează primatul factorilor temperamentalii în expresia sa literară. Cel care afirmă despre sine că n-a învățat niciodată să citească și să scrie, că aceste „lucruri” i-au „venit de la sine”, ar putea să spună același lucru despre scrisul său în genere. Acesta trădează debitul mai sărac sau mai bogat (mai curînd acesta din urmă) al unei vorbiri jaculatorii. Scrie cum *îi vine* ; niciodată nu se constrînge la respectarea unor convenții stilistice. Pentru el, stilul este cu adevărat natura. Printre toate „strîmbăturile nereale”, artificiile pe care le detestă, cele lingvistic-stilistice i se par cele mai odioase. Mărturisește a nu fi suferit nici în frageda pruncie obișnuita vorbire alintată, infantilă — deci prefăcută —. Vorbirea matură nu înseamnă pentru el doar cea a minții, ci și a simțirii, și, nu în ultimul rînd, a simțurilor și a umorilor. Prezența atît de sensibilă în scrierile lui Iorga a temelor pe care le-am numit benefice și malefice este în strînsă legătură cu natura sa temperamentală — pe planul discursului său literar — cu stilul său umoral¹⁰.

Nimic nu o dovedește mai bine decît reacția umorală în contactul cu obiectele, situațiile, ființele malefice precum și expresia acelei reacții¹¹. Cînd vituperează împotriva „scrîntelii modelor și inovațiilor vane”, el nu urmează doar o idee preconcepută, aceea a unui conservator adversar al oricărei inovații. Expresia sa trădează tulburarea profundă, organică stîr-

nită într-însul de orice artificiu. La limita nauseei, ca sub imperiul unei fobii maladive, suferă în locurile de aglomerare urbană ale civilizației tehnice, moderne : hoteluri, gări, îmbulzeli în săli, pe bulevarde. Parisul dominical, cu forfota vioaie a oamenilor ce se revarsă în împrejurimi îl înfioară : „...atîta lume se arunca asupra tramvaielor, unde se făcea controlul biletelor, și asupra cochetelor *bateaux-mouche* de pe Sena, încît groaza și dezgustul pe care mi l-a inspirat întotdeauna îmbulzeala omenirii nerăbdătoare de a lua cît mai repede un loc cît mai bun mă făcea să mă întorc, adesea, înapoi“. Dacă mulțimea haotică îi provoacă oroare, ca o imagine a instinctelor bestiale dezlănțuite, în schimb masa umană bine rînduită, în lungi teorii, în procesiuni ceremoniale, manifestînd pentru o idee, o credință, răspunde aspirațiilor sale profunde. Oriunde sînt mai mulți împreună în numele unei cauze e nevoie de rituri, susține el nu o dată. Aglomerarea urbană pe care o detestă este lipsită de factorul spiritual coagulant. E memorabilă, în acest sens, descrierea sosirii în Gara de Est și în Parisul sfîrșitului de secol trecut. O perioadă lungă îi este destinată, una dintre acele fraze-monstru în care iese la iveală psihologia labirintică a lui Iorga, precum și secreta voluptate artistică de a *spune* totul, de a *spune* toată viața pe care o trăiește, de a închide lumea într-o frază. „O gară vuind de lume, în care călătorii erau aruncați din proastele vagoane ale Companiei de Est, încălzite prin tuburi de plumb cu apă caldă, care, din ușa deschisă asupra unui frig cam ca la noi, ți se aruncau în picioare de să ți le sfarme dacă nu te păzeai bine...“ — acesta este preambulul perioadei. introducerea într-unul din acele locuri rele, purtînd semnele damnării — forfota, brutalitatea, vuietul, frigul și căldura excesivă care rănesc sensibilitatea și stîrnesc fantasmale din subsolul imaginarului. Introducere într-o topografie care se anunță infernală, căci gara comunică cu bulevardul „înfășurat în mucedă ceață de toamnă, din care va ploua neconținut, un miros de sufragerie în care abia s-a mîntuit o petrecere...“ Remarcăm trecerea de la un registru senzorial la altul, de la impresia vizuală, la cea olfactivă, apoi din nou la cea vizuală. Imaginea Parisului, în nuanțe murdare, fumurii amintește impresionismul citadin al cîte unui tablou de Pissaro. Dar printr-o expansiune a perspectivei, foarte

obișnuită la Iorga, spirit eminentemente asociativ care se folosește de mecanismele diverse ale contiguității în timp, în spațiu etc. pentru a-și lărgi sfera viziunii, trecem deodată din Parisul *fin de siècle* cu „o lume grăbită, chinuită, adăpostindu-și supt umbrele cilindrele burgheze ori șăpcile muncitorești“, în Bucureștii vremii. Legătura se face prin femeile pariziene care nu au în zilele de lucru „răgazarile societăți noastre de deasupra, care trăia numai în serate și picnicuri, cu doamnele vorbind moale în brațele ofițerilor cu epoletele lungi de aur“. Digresiune? Nicidecum! Același curent discursiv, doar cu modificări de sens (amintind articulațiile liniei-ferate prin acul care dispune de o continuare a sensului sau de o derivare laterală). Desigur, tonul se schimbă odată cu perspectiva. Protipendada de pe Dîmbovița și „răgazarile“ ei nu-i smulg, ca în alte dăți, scriitorului, o imprecăție, dar disprețul se simte, tonul ironic stîrnit de „picnicuri“ și alte futilități înlocuind gravitatea — fie și orifiată de infernul parizian — a tonului anterior. Apoi după acel intermezzo bucureștean, o nouă schimbare de ac, revenirea la Paris, la însingurarea tînărului studios „ca în mijlocul celui mai fără capăt pustiu“ în forfota metropolei, pentru ca finalul amplei perioade să aducă o lumină mîntuitoare, un fel de redempțiune promisă în chiar locul damnării, în ceață, vuiet și pustiu: „iată ce m-a primit în dimineța cînd am făcut cunoștiință cu cetatea imensă de unde atîta lumină mi se coborîse în suflet și unde trăiau, inaccesibili, dar cu atît mai adorați, zeii mei literari, așa cum îi cunoscusem unul cîte unul — parcă aș fi trăit ani de zile între dînșii, împreună cu Caragiale, Vlahuță și Delavrancea, eroii indigeni —, din paginile delicat ilustrate ale lui Daudet, în *Trente ans de Paris*“. Fără să fie triumfal, finalul acesta descoperă, totuși, în locul aparent malefic, virtuțile benefice ale orașului-lumină. Apoi, să nu uităm că istoricul își revelează cultica venerație pentru „zeii... literari“, intimitatea cu ei — români sau francezi —. Și fraza-monstru care relatează sosirea tînărului român (făptură altfel cezanică decît arivistul provincial Rastignac sfîdînd capitala de pe înălțimile de la Père-Lachaise), se încheie cu un grațios salut adus — prin trimiterea la o carte! — Parisului.

Într-o altă perioadă, mai complicată încă decît aceasta,

scriitorul ne relatează impresiile spaniole din Grenada. Și aici întâlnim îmbulzeală, cu ceea ce are iritant *turba*, dar avînd un rost festiv care o salvează și îi dă un sens pozitiv : lumea e în stradă pentru că e în toi carnavalul. Scriitorul istoric pornește de departe, de la ultimul calif al Alhambrei, nevîrstnicul și izgonitul rege copil : „Cîntecul de durere al învinsului și izgonitului îmi suna în urechi, pe cînd un călăuz familiar, ignorant și netot, răspundea la întrebările mele distrase despre viața și familia...” Oricît ar fi fost de „distrase”, răspunsurile ghidului la nevastă sînt consemnate, iar faptul că aceasta n-are voie să lucreze în fabrică atrage reflecții etnografice, de istoria moravurilor, cu referiri la femeile maure, la corride („cu caili bălăbănindu-și mațele după dîșșii și cu buhaiul înțepat în spate”). Printr-o asociație cu vechile corride, e evocat carnavalul *actual* la care participă naratorul, și care constituie prin paleta împestrită-pitorească folosită prin ritmul de scherzo al frazării, și nu mai puțin prin surpriza, ca de poantă, a finalului — partea stilistică cea mai izbutită a întregii perioade : „...o mulțime înebunită de carnaval se acoperea, țîpînd din trîmbițe, cu fragmente multicolore de hîrtie și se lega din balcoane cu fișii ca din hîrzoabe, măștile defilînd spre satisfacția mulțimii venite pînă și din marginea unde țigăncile așteaptă pe călătorul străin ca să-i arate cum se poate danța îndelung fără să se ofilească foaia de trandafir pusă supt călcîiul săltăreț”. Deși, gramatical, fraza se încheie aici, punctul fiind menit să accentueze poziția finală a poantei („călcîiul săltăreț”), ca *sens* ea continuă în cele două fraze ce urmează, în care prozatorul amplifică brusc perspectiva înglobîndu-se, în imaginea „carnavalului”, pe sine, exotic, cu barba și blana sa, dar referindu-se și la prezența sa într-un alt „carnaval” — evocat printr-o mișcare de translație care îi e familiară și anume „vălmășagul măștilor” politice. Ca și în carnavalul din Grenada, în timpul guvernării sale Iorga a apărut drept altul („drept ceea ce *nu sînt*”), înstrăinat de sine. Nu putea lipsi nici din aceasă frază, pe lîngă pitorescul evocării secret emoționate, pe lîngă felurilele considerații, ascuțișul polemic al unei butade. Juxtapunere heteroclită în aparență, expresie stilistică a unei mari instabilități emotive ? Da și nu. Deși Iorga cunoaște și posedă arta enumerărilor delectabile, nu acumu-

larea detaliilor pitorești constituie valoarea stilistică a unei asemenea fraze, ci tranziția rapidă a planurilor. În acest caz trecerea de la „cântecul de durere“ al regelui arab, la voioșia danțului iscusit al țigăncii, și de aici la amara reflexie a bătrânului înțelept și naiv. Alcătuite gramatical prin coordonări și mai ales subordonări (de complete, circumstanțiale diverse — cauzale și finale cele mai adeseori), aceste complicate perioade nu sînt nicidecum mult hulițele „fraze încîlcite ale lui Iorga“ (hulă de care se plîngea și istoricul fără să se apere — și bineînțeles, fără să renunțe la particularitățile sale stilistice). Aceste fraze-monstru nu urmează, desigur, sfatul maioreșcian după care modelul (de sorginte latină) al frazei trebuie să demonstreze „brevietatea lapidară, vigoarea și energia stilului”¹².

9. ASIANISMUL ȘI ARTA PORTRETULUI

Nimic nu ne ajută să caracterizăm structura retorică și stilistică a operei lui Iorga decât tocmai comparația cu aceea a lui Titu Maiorescu. Deosebirea între criticul Junimii și istoricul-scriitor este — dincolo de cele temperamentale, caracteriale, de formație etc. — aceea dintre două modalități ale discursului. Schematizînd, deosebirea e între retorica sentențios-apoftegmatică, lapidară, concentrată în elaborate rotunde, armonioase, clare, esențiale, între retorica *aticistă* a unuia, și retorica nemăsurării, a tumultuosului, a multiplelor sensuri, a pasiunii, a dizarmoniei, a fanteziei și iregularului *asianic* al celuilalt. Cred că nimic nu explică aversiunea pe care și-o nutreau reciproc cei doi mari bărbați cuvîntători ai culturii noastre ca această ireconciliabilă opoziție retorică și stilistică a lor.

„Asianismul“ stilistic al operei lui Nicolae Iorga se vedește, printre altele, în arta portretului. O artă care nu se slujește aproape deloc de lecțiile caracterologice sau tipologice ale moralistilor clasici, care introduce în desenul, întotdeauna șarjat, proiecțiile intuiției și ale imaginației, precum și o puternică încercătură afectivă. Afectele nu dau doar culoarea acestor portrete, ci organizează și mai ales dezorganizează însăși substanța lor. Portretele lui Iorga pot fi privite și ca ilustrarea sensibilă a raporturilor sale cu oamenii. Cu oamenii care au

fost (și acestea sînt cele mai valoroase) și cu contemporanii, cu care relațiile fiind — în cazul său — inevitabil critice, portretele dobîndesc, un caracter net polemic, trăsăturile devenind fluctuante, de la un portret la altul al aceluiași personaj, după evoluția raporturilor lui Iorga. Cele mai importante portrete sînt acele efigii în bronz sau gravuri în aramă, din *Oameni cari au fost*, în care cîte un modest culegător de folclor, ori inimos popă de țară, dobîndește, printr-o proiecție portretistică înnobilitoare, profilul sublim al unui imperator al cugetului. Tot astfel, lucrările istorice ale lui Nicolae Iorga sînt pline de asemenea portrete care fac dintr-însul un Saint-Simon al istoriografiei noastre. În cele ce urmează, vom face cîteva observații stilistice pe marginea unor portrete din *O viață de om așa cum a fost*¹³.

În dozări felurite, amestecul trăsăturilor fizice cu cele morale este întotdeauna prezent în aceste portrete. Sufletul este *forma* corpului, conform formulei aristotelice. Intuiție străveche a în-formării fizicului prin psihic. Uneori, Iorga lasă să se străvadă prin înfățișare viața lăuntrică; alte ori fizicul este prezentat ca o mască; în sfîrșit, trăsăturile fizice pot ascunde înșelîndu-ne asupra esențialului.

Iată portretul profesorului de greacă, Leonescu: „...înfățișarea, și ca maniere, a unui episcop: solemn dar bun, emfatic dar zîmbitor, cu o cută adîncă între sprîncenele groase și cu mîna în favoritele de tăietură rusească, bogate, de un adînc castaniu, pe care-i plăcea să le dezmiere, lăsînd să se audă, cu sau fără căscatul comod, un voluptos: «eh, eh!»“. Portretul continuă, de fapt, prin intercalări anecdotice cu privire la nepriceperea profesorului de elină, dar insul se află în fața noastră, viu, chiar și prin aceste cîteva trăsături. Potretistul lucrează de astă dată, prin degradeuri. Trăsăturile sînt nuanțate făcîndu-se rezerve la cele care depărtează imaginea de modelul inițial propus („înfățișarea... unui episcop“), asociîndu-se cîte două trăsături („solemn dar bun“, „emfatic dar zîmbitor“). Ironia subiacentă (temperată și ea prin bonomie amuzată), conferă acestor semitonuri, ca și gestului — fiziologic și moral — final, o alură caricaturală.

Cu altă fervoare este zugrăvit chipul lui A. D. Xenopol (portret la care se mai pot adăuga unele trăsături din textul

panegiricului rostit de Iorga la înmormântarea istoricului, și publicat în *Oameni cari au fost*). Xenopol fusese profesorul său la Iași, și discipolul își amintește cum a urmărit îndelung la Copou pe cel care avea să-i fie dascăl : „... pe omul mărunț și pătrat, cu fața rasă între lungile favorite roșcate, cu ochii clipitori și șireți, care, tremurînd din picioarele bolnave, suia încet dealul, oprindu-se din cînd în cînd la bănuțele din poarta caselor“. De astă dată fizicul trădează moralul în alt sens decît în portretul lui Leonescu. Înfațișarea nu manifestă viața lăuntrică, ci o trădează în înțelesul grav al lepădării, al părăsirii. Făptura trupească a lui Xenopol, a istoricului cunoscut prin faima lucrărilor sale, îl dezamăgește pe copilul Iorga. Și exprimînd acea veche decepție, scriitorul desparte luminoasa imagine a istoricului, de larva sa corporală. Dese-mînd-o pe aceasta în culori crepusculare, trasînd lineamentele unei figuri foarte oarecare (om „mărunț și pătrat“), foarte șters, singurele sale semne fiind cele ale decrepitudinii, portretistul pregătește exaltarea ființei spirituale : „Regretam că nu e fizicește altfel, căci nu-i văzusem încă figura în clipele cînd nemerirea și reținerea ideii o luminau întreagă, făcînd-o în adevăr frumoasă...“ Totul anunță în acest portret o revelație. Pornind de la presimțirea obscură, „instinctivă“ din tinerețe, că în omul necunoscut, plat, se află ascunsă „o culme“ trecînd apoi la schițarea imaginii fugare a unei umbre, pentru a ajunge apoi la dezvelirea luminoasei figuri, mai reală decît realitatea, scriitorul își proiectează portretul în mai mulți timpi, ca pe o aventură inițiatică. După toate epitetele care consemnează subrezenia fizică („șters“, „clipitori“, „tremurînd din picioarele bolnave“) el transpune descrierea pe planul comparației și al metaforei — deci pe un plan al spiritualității ! — pentru a face apologia cugetătorului. Dar sublimarea expresiei ar produce o oarecare abstractizare a ei, o sleire a imaginii. De aceea, Iorga dă comparației sale pregnanță, folosind termeni îndepărtați de comparație și mai ales, rezervînd o surpriză finală. Dar iață pasajul, introdus prin amintirea cursului pe care-l ținea Xenopol la Facultate, vorbind „zdrumicat“, fără o elocvență spectaculoasă, ceea ce mărește strălucirea ideții, căci cursul era interesant prin „gîndul acela luminos care cerceta lacom pe toate fețele ca un fascicol de raze scormonind din

reflector terenul sau dînd din înălțimea farului îndreptare vaselor pe mare..." Or, în finalul secvenței Iorga revine brusc la planul foarte material, al fizicului în care surprinde de astă dată, mai direct decît expresia metaforică, spiritul personalității. Totodată, perioada se încheie printr-o poantă surprinzătoare, fiind construită, asemenea multor perioade ale lui Iorga, ca o curbă largă ce se termină în ceea ce s-ar putea numi o pleasnă de bici. Astfel, după ce exaltă „gîndul luminos“ al lui Xenopol, se arată pe sine ascultîndu-l, dar preferînd să-i privească mîinile, „mîinile grăsuțe care păreau gata să sară pentru a prinde adevărul“. Amănunt fascinant (revelînd dealtfel o fascinație) cu care e departe de a se încheia portretul lui Xenopol. Acesta continuă într-o dezordine aparentă a determinărilor, prin salturi neconținute de la teoriile acestui „cap filosofic așa de bine înzestrat“ prin „nobilul etic al tinereții sale“, prin „jocul... ideilor“, la bucuria feței care-i dă o ciudată asimetrie („...se răchirau larg într-un zîmbet favoritele, devenite spirituale și glumețe, pe cînd ochiul suferind păstra obișnuita aparență tristă“). Istoria fanarioților, a luptelor cu turcii în care istoricul găsește desfătare, succesiunea scînteilor electrice, indicațiile șoptite dar și versurile palide, pianul, pictura amatorului, particularitățile de limbă, totul, pînă la comparația profesorului care pîndește efectul vorbelor sale pe chipul ascultătorilor cu ochii lacomi, „cu voluptatea copilului care sugă o acadea mult timp, urmărită în vitrina cofetăriei“, totul *cristalizează*, formează în acest portret un conglomerat deloc amorf, deși eterogen. Observăm, în același timp, că această *cristalizare* nu este regulată. Iorga nu reduce în nici unul din portretele sale, complexitatea individului (pe care după chipul și asemănarea sa, îl vede proliferînd anarhic) la desenele simple, ordonate, ale vreunei tipologii, și îndeosebi la aceea a moralistilor clasici, și totuși figurile cele mai des înfîlnite în aceste portrete sînt climax-ul, acumularea termenilor vădit ascendentă, antitezele și oxymoronul (căci portretistul se complace în surprinderea trăsăturilor contradictorii) hiperbola (căci portretele fiind șarjate, exagerarea termenilor este frecventă) și hiperbatul (care derivă din dorința scriitorului de a mai adăuga o notă finală, de obicei o poantă, după ce fraza sau perioada părea terminată).

Nu întotdeauna portretele sînt compozite, uneori ele sînt

concișe, reducându-se la o formulă sumară, dar puternic evocatoare. Cîteva trăsături alese dintre cele care *fac imagine*, epitete ce nu sînt adeseori adjective banale, și, mai ales, alăturări voit șocante de imagini alcătuiesc o schiță de portret redus la linii esențiale. Astfel : „...voinicul, sprîncenatul și fălcosul răzeș Bădărău“, în care proprietățile ființei se cumulează pe linia robusteții fruste, cu determinarea originii sale (nu a funcției, a meseriei care era de profesor) și chiar, cu numele care dă prin rezonanță, o impresie suplimentară de bădărănie. O altă nuanță de ironie mai fin tăioasă, transpare din formula definitorie : „ochelarii albaștri de metafizician rutinat ai d-lui Mihail Dragomircscu“. Observăm că ochii sau privirea joacă un rol însemnat în definirea personajelor memorialisticii lui Iorga. Dacă ochii sînt lipsiți de lumină proprie, se înlocuiesc prin sclipirile artificiale ale ochelarilor sau prin sublinierea sprîncenelor. Iată alte asemenea figuri-măști din care se văd ochii : „...figura de dac torturat, cu ochii războinici înfundați supt sprîncenele stufoase, a lui Grigore Tocilescu...“ sau acea „nobilă figură de o rară finețe, cu pletele crețe, sure, în jurul frunții drepte și largi ochi albaștri viorii, de o feminină dulceață...“ a lui Odobescu, sau „strălucirea de piatră scumpă a ochiului profund albastru“ la Delavrancea, sau, în sfîrșit : „figura încă rumenă supt asprul păr cărunt, cu ochii mici supt ochelari a lui V. A. Ureche, pe care nu se vedea încă nimic din teribila tragedie de familie care îl va zdrușca“.

Alte portrete, mai ample, sînt construite pe cîte un paradox. De pildă, Caragiale apare — după o înșiruire de calități actoricești — drept un „romantic de formidabilă imaginație și de un strălucitor capriciu“, care totuși s-a încăpățînat în literatura sa să-și calce firea în picioare, să fie „un clasic pînă la obsesie și manie“. Alteori, Iorga închipuie un portret-metaforă, luminînd abisul prin mijlocirea unei imagini fulgurante. Astfel, încearcă să surprindă umbra unui „trist mister“ în „ochii adînci“ ai lui Vlahuță (din nou ochii !) „cîteodată străbătuți de scînteii care răsăreau impresionant din întunecata față, tăiată de multe brazde, asupra căreia se lăsa pe frunte aripa de corb ruptă parcă din pasărea lui Edgar Poe...“ O similară imagine, sugerînd îndepărtate perspective, în portretul lui Dobrogeanu-Gherea, „care părea că tîrăște în piciorul bolnav o amintire

de ghiulea siberiană...“ Portretul-metaforă mult mai laconic, este poate, cel mai revelator dintre toate. Căci sacrificînd amănuntele descriptive în favorul unei echivalențe real-imaginare, portretistul procedează ca și pictorul manierist Giuseppe Arcimboldi care construia chipul bibliotecarului din cărți, al lui Rudolf al II-lea dintr-o combinație eteroclită de roade ale pămîntului, al lui Irod din leșurile pruncilor uciși. Dar nu numai sumarele schițe, ci și portretele compoziției pot avea o asemenea structură. Exemplar este acela al elegantului Marghiloman (despre care în panegiricul din *Oameni cari au fost*, Iorga vorbește ca despre „o podoabă avieții noastre politice“) a cărui tortură îi sugerează asocieri din domeniul luxului vestimentar : el „scotea fraze întregi de o perfectă tăietură, din impecabilul plastron al cămășilor sale...“ Grafismul delicat ironic al unui asemenea desen vădește caracterul insidios al artei portretului lui Nicolae Iorga.

Ca și în tablourile vechilor maeștri ai picturii, istoricul se introduce adeseori pe sine în portretele pe care le desenează. Îl descoperim reflectînd și reflectîndu-se mărit ca într-o oglindă parabolică, deoarece, gest esențial, el se proiectează neîncetat pe sine asupra realității pe care o descoperă. Nevoia aceasta de *prezență activă*, de participare pleneră la tot ce vine în atingere cu făptura sa, lipsa de interferență sau neutralitate, face ca în lucrările sale, aparent cele mai obiectiv-științifice, ca și în mărturia memorialistică să fie dominantă o expresie lirică. Lirism de substanță care, în pofida proastei conștiințe a artistului, se manifestă. Acea dramatică încercare a lui Iorga de a ucide artistul în sine, pe care o semnalăm, triumful idealului etic și refuzul valorilor (și a năzuințelor) estetice, nu se soldează cu eliminarea acestora din urmă din universul său spiritual. Dimpotrivă, refulate, propensiunile estetice dau naștere acelor ape adînci ale lirismului care-și caută expresia, în ciuda ideologiei restrictive, colorînd însuși ethosul, dîndu-i o expresie patetică. Ethosul și expresia. Iată doi poli, doar aparent opuși, ai literaturii lui Nicolae Iorga. Crezul moral, valorile propagate, virtuțile luptătorului, cultul muncii, pînă și rigorismul moral al celui care militează pentru epurarea moravurilor ca și mesianismul său social, moral, ethosul naționalist, tradiționalismul conservatorului, temeiurile toate morale ale unei ființe ce și-a creat o

etică de substituție se vor încorporate în verb. Verb înflăcărat cu inflexiuni adeseori profetice. Credința lui Iorga este, înainte de toate, *mărturie* de credință. Mediocru om al faptei (desigur, mediocritate enormă a unui om la care toate erau marcate de o anume urieșenie), el era un mare om al cuvîntului.

10. EXPRESIA ARTISTICĂ A ETHOSULUI

În ce măsură *expresia*, la Nicolae Iorga, primează chiar în configurarea ethosului, ne-o dovedește printre altele o mărturisire pe care o face scriitorul în *O viață de om*: „Afirmarea credinței mele — spune el — m-a readus la literatură pe care o părăsisem cu totul, nepunînd pe hîrtie ani de zile un singur vers, lepădîndu-mă de orice tendință în domeniul scrierilor de imaginație, și neglijînd chiar, în toiu ocupățiilor multe și grele, orice contact cu o producție de simplă imitație ștearsă“. Așadar, credința înseamnă pentru el afirmarea credinței, deci literatură¹⁴. E adevărat că literatura aceasta justifică în parte afirmația gidiană, după care cu cele mai bune sentimente se face o literatură proastă (ceea ce se întîmplă, dar nu implică un revers, și anume că, cu sentimente rele s-ar face neapărat o literatură bună.) Dar, dacă împins de nevoia exprimării crezului său moral și moralizator, Iorga și-a propus, conștient, o estetică pedagogizantă (în conformitate cu care scrierile sale literare subordonau adevărul și ficțiunea unui ethos conservator-național, tradiționalist), în schimb aceeași nevoie găsește formele cele mai adecvate de exprimare infuzînd, pe de o parte, o atmosferă lirică unor scrieri ce nu erau prin natura și obiectul lor poetice, și activînd, pe de altă parte, robusta vîină epică a scriitorului, în operele de înărturie istorică, în care adevărul sever se alia cu ficțiunea delectabilă. Astfel, istoriile dar și memoriile lui Iorga se prezintă ca un amalgam de *Dichtung* și *Wahrheit* — ca să folosim formula goetheană — de poezie și adevăr trădînd caracterul funciar vizionar al scrierilor istoricului profet și misionar.

Profet ce predică în pustiu — așa își apare sieși — acest om care acumulează tomurile scrise cu fervoare peste alte tomuri, pentru ca să constate cu amărăciune că nimeni sau aproape nimeni dintre contemporanii săi nu le citește¹⁵. Tris-

tețile sale în această privință nu mergeau niciodată pînă la o veritabilă derută morală. Nici eșecurile care au marcat activitatea sa politică nu au dezarmat într-însul combatantul unei cauze pe care o credea indefectibilă. În această privință (ca și în aceea a atitudinii față de valorile estetice) Iorga este structural asemănător cu dascălii săi transilvăni, cu acei „corifei ardeleni” care — cum prea frumos ne spune el — „din fundul gropii umilințelor lor cutezaseră a ținti așa de sigur stelele nemuritoare ale idealului”. Disprețul lui Iorga, ca și al dascălilor săi ardeleni, pentru unele virtuți estetice era programatic, dar superficial și, în fond, considerînd scrierile, mai degrabă aparent. Sînt interesante de urmărit unele aspecte ale *lecției* transilvane pe care a asimilat-o istoricul.

Mai mulți martori au istorisit cutremurătorul curs ținut de Nicolae Iorga în ziua în care a aflat vestea nedreptei hotărîri de la Viena privind mutilarea trupului Transilvaniei. Cînd bătrînul profesor a urcat la catedra — de pe care, de atîtea ori, fulminase, avertizase, mustrase — și a anunțat înjumătățirea Ardealului, lacrimi grele au început să-i curgă pe obrazul săpat de riduri apărute peste noapte, în barba căruntă de profet îmbătrînit. Nicolae Iorga plîngea pe ruinele unei opere la care din tinerețile sale pusese umărul, slujind cauza unității naționale a românilor cum puțini au slujit-o. El își amintea, fără îndoială, în orele de cumpănă, zilele și anii peregrinărilor sale din tinerețe cînd a descoperit cu uimire, cu încîntare, provincia fraților de peste munți, mai apoi săptămînile laborioase petrecute în arhive și biblioteci, scotocind după documente privitoare la istoria românilor din Transilvania, în sfîrșit lupta susținută, în preajma primului război mondial, în presă, în cadrele Ligii culturale, pentru cauza Unirii.

În anii „vagabondajului său intelectual” tînărul Iorga a avut în Ardeal revelația care-l va marca pentru o viață întregă. El a intuit din primele zile ale șederii sale printre ardeleni spiritul dominant al acestei *provincii pedagogice*. Transilvania i-a oferit cea mai importantă lecție etic-patriotică, pe care a asimilat-o spiritul său. În drumul său, el descoperea — cum va spune — „o întreagă romînmime ardeleană, muncitoare, onestă, idealistă, crezînd în noi ca în Dumnezeu...” După aceea călă-

torie (pe care o vor urma altele) Nicolae Iorga va deveni cu adevărat conștient de misiunea sa, de rosturile activității sale. Spiritul istoricului și făuritorului de istorie a avut nevoie de acel contact, exaltant pentru el, cu „școala ardeleană“, în sensul cel mai larg al acestei denumiri. Am putea spune că Iorga s-a descoperit pe sine în Transilvania. Când, mai târziu, va trimite îndemnul său celor din Ardeal, când va sprijini — în presă și cu viu grai — lupta pentru eliberarea națională a românilor din această provincie, el nu va face decât să plătească o datorie pentru lecția pe care o primise de la ardeleni. În iulie 1902 apare la Budapesta *Luceafărul*. Nicolae Iorga trimite o scrisoare publicată în primul număr al revistei. „Sînteți în luptă și trebuie să luptați“ — le scrie el ardelenilor. El însuși primise îndemnul la luptă de la aceiași ardeleni.

Să urmărim câteva aspecte ale lecției transilvane asimilate de Iorga. Evocînd figurile unor cărturari și luptători ai Ardealului, el pune în lumină unele trăsături ale spiritului „școlii ardeleni“. Nu întotdeauna panegiricele, portretele, evocările de diverse feluri ale lui Iorga au drept obiect personalități ilustre. Dar întotdeauna, fie că e vorba de un dascăl de la țară, de un modest culegător de folclor ori de vreo față bisericească, arta de apologet — în sensul plenar al cuvîntului — face ca portretul, profilul personajului să dobîndească nobletea unei efigii antice. Nu se putea arta mai apropiată conservării sub forma unor imagini exemplare a chipurilor unor „bărbați iluștri ai națiunii“ (expresia îi aparține lui Iosif Vulcan), ca această artă a panegiristului Iorga.

Iată profilul unui cărturar ardelean uitat pe nedrept: Teofil Frîncu. Moș care scrie „despre falnicii, corbicoșii, neînduplecătii moși...“ (N. Iorga, *Oameni cari au fost*, B.P.T., v.I., 1967; citatele care urmează după această ediție). Asociat cu „blîndul și blondul Candrea“ (alt nedreptățit al cărui nume rămîne gravat de Nicolae Iorga), Teofil Frîncu publică *Românii din Munții Apuseni* (1888). Tot Frîncu publică o lucrare filologică: *Rotacismul la moși și la istrieni*. Din cazul moșului Frîncu, Iorga deduce însă o lecție etică. Pe de o parte, exemplul pozitiv al cărturarului ardelean (în speță moș) care nu uită, care rămîne fidel rădăcinilor sale, care se întoarce iarăși și iarăși la vatră. Pe de altă parte, o critică a intelectualilor din

celelalte provincii românești, și îndeosebi, din Capitală, a acelor intelectuali care trăiesc doar în vârtejul de vorbe trecătoare iscate de propria lor profesie. Dacă moșii „uită mai greu decât alții : adică nu uită nimic...“, iar „cărturarii ce se ivesc între dinșii și trebuie să-i părăsească, rămân totuși neconținut cu gândul spre casă, spre văile înguste, spre munții cu suișurile grele, spre gospodăriile curate, mulțămite cu sărăcia lor muncitoare...“ (*op. cit.*, p. 6), în schimb, într-un contrast flagrant, altele sînt „apucăturile noastre de vorbă multă și ușoară, de glumă care nu prea alege oamenii și lucrurile de mulțumire cu plăcerea de fiecare clipă...“ (id. *ibid.*).

Aproape toate portretele ardelenilor schițate de Nicolae Iorga au un sens înalt pedagogic. *Lecția transilvană* operează ca un avertisment, o muștrare sau o pildă. E ciudat cum, de cele mai multe ori, Iorga se disociază de persoana pe care o evocă, pentru ca, totuși, să o ipostazieze ca un model exemplar. Astfel, de pildă, cu acel straniu fanatic transilvan care a fost August Treboniu Laurian („...trei nume curat, căutat, pompos latinești — o adevărată proclamație, ascunzînd cine știe ce apelative obișnuite prin satele de dincolo“ — Iorga, *op. cit.*, p. 8). Iorga vede într-însul „un utopist“. Lucrările acestui fanatic al latinității — printre care acel temerar *Tentamen criticum*, „o absurdă fan- tezie de limbă“ (p. 8), ca și *Istoria Românilor* ori *Dicționarul limbii române*, plin de „cuvintele sucite pe cari nici nu le-a spus vreodată, nici nu era să le spună o limbă omenească, dicționarul de contrafaceri romane, ca medalii antice false, ce ar fi fost bătute, însă, nu pentru cîștig, ci din pietate...“ — toate aceste opuri uimătoare sînt considerate de Nicolae Iorga drept rătăcirii ale unui spirit august, drept o „mare și sfîntă greșală“. E interesantă și profund adevărată interpretarea pe care istoricul o dă rătăcirilor sublime ale acestui ardelen, ca și celor de o seamă cu el. Era nevoie de o mare jertfă — aceea a lui Gheorghe Lazăr, a lui August Treboniu Laurian și a altora —, era nevoie de un vis îndrăzneț ca acela al restaurării Romei în sîmul poporului român, prin purificarea a ceea ce era corupt într-însul, pentru ca zidirea culturii naționale să se poată efectua. Atît Gheorghe Lazăr, întemeietor al școlii românești, cît și prea puțin cunoscutul Teofil Frîncu despre care Iorga ne relatează că a lăsat cu limbă de moarte ca în căsuța lui din Țara Moșilor să se

deschidă o școală, precum și August Treboniu Laurian, viziionarul fantasmatic al Romei *reddiviva*, au crezut cu tărie în necesitatea școlii pentru realizarea pe scară națională a idealului pe care-l nutreau. Acest ideal frîgea realitatea, nu ținea seamă de multe date concrete. Era, însă, asemenea tuturor viziunilor eschatologice, o idee-forță. „Credința că suntem mai mult decît eram ne scîpă de o sigură pieire” — spune foarte frumos și drept Nicolae Iorga (*op. cit.*, p. 11).

Desigur, August Treboniu Laurian a murit cu tristețea neîmplinirii visurilor sale. Roma viitoare, cetatea pură a viziunii sale eschatologice, nu cobora pe pămînt. Dar în România timpului său, lecția acestui „utopist”, batjocorit, neînțeles, abia putea să fie înțeleasă de unii. Ardeleanul a murit crezîndu-se înfrînt de neînțelegerea vremii, ca un Don Quijote al unei admirabile cauze. Asemenea lui a murit și Timotei Cipariu care și el a fost apărătorul romanității desăvîrșite, nepătate, eterne și imutabile ca însăși Roma. Intransigența acestor fapte profetice e admirată de Iorga. Profetismul său derivă din acela al ardeleanilor, chiar dacă nu nutrește aceleași fervori ca și dascălii săi.

Dar, Nicolae Iorga are înțelegere și pentru minomi spiritului transilvan, pentru acei condeieri, dascăli sau popi, ori umili țărani care păstrau vie flacăra iubirii de țară într-însii. Astfel, descoperă în Ardeal o categorie a scriitorilor „pentru popor”. Ion Pop-Reteganul era unul dintre aceștia. Se pare că Iorga îi atribuie lui Caragiale intenția de a ridiculiza tipul dascălului ardelean, luîndu-l drept model tocmai (chiar și în diformarea caricaturală a numelui) pe Reteganul. Dar Chiçoș Rostoganu e o faptură grotescă, pe cînd dascălul din Reteag era un candid care a dus o viață tăcută și smerită. Ingenuitatea amintirilor sale, a povestirilor sale este desăvîrșită. Pentru Iorga, el „nu era povestaș, cît scriitor poporan, moralist...” (*op. cit.* p. 90). De fapt, intențiile moralizatoare evidente nu pot ascunde pe deplin plăcerea „povestașului”, încîntarea celui care rostește cuvintele necesare. Cînd necesitatea morală găsește expresia sa delectabilă, ea dobîndește virtuți estetice. În ierarhia valorilor la care aderă el, expresia estetică nu primează, desigur, asupra eticului. Dar ethosul însuși își caută și află expresia artistică adecvată, după cum istoria pentru acest cronicar este o artă.

Dealtfel, însuși crezul la care aderă Iorga, concepție „idealistă, activă“ (cum o denumește el) nu avea, oare, la bază, o „neuitată inițiere literară“ ? ¹⁶. Această inițiere i-a fost prilejuită în tinerețe de lucrarea sa despre Philippe de Mézières. De la acea lucrare pînă la *Istorologia umană* a ultimelor zile, practica sa literară va trăda, de atîtea ori, inconștient, doctrina sa literară. Potrivnic artei contemporane, iconolatriu în tot ce privește „bunele“ tradiții, iconoclast în tot ce privește „relele“ inovații ale timpului, Iorga a preferat conștient valorilor estetice, valorile morale, codul său personal, adevărul științific, pragmatica unei activități pedagogice închinată realizării „idealurilor“. Dar verbul său desminte de atîtea ori preferințele doctrinare. El cunoaște, astfel, atît de bine, ceea ce numește „valoarea cuvîntului în sine“. Pe magistrul său Xenopol îl mustră (cu cîtă îngăduință, însă !) că n-a cunoscut această valoare a „cuvîntului în sine“, că n-a avut „simțul literar înăscut al fiecărui sunet pus lîngă alt sunet, însemnătatea alăturărilor sugestive și a indicațiilor șoptite, dincolo de care o lume întregă se deschide de la sine, cu toate formele ei...“ De fapt, acest simț nu-i lipsea lui Iorga și, ceea ce este mai semnificativ, nu-i lipsea nici conștiința necesității acestui simț literar pentru ca istoria scrisă să fie, cu adevărat, artă. Găsim în această frază rostită în treacăt, ca o rezervă la configurația spirituală a unui om dealtfel prețuit — o adevărată declarație estetică a credinței în valoarea cuvîntului în sine, ba chiar și a eufoniei vocabulelor, a sunetelor, valoare nu numai formulată a formei, ci și substanțială. Căci, după Iorga, o nuanță sonoră, o „alăturare sugestivă“ de sunete sau vocabule „deschide“ un univers al reprezentărilor. Găsim în ultimele sale note la amintita *Istorologie*, următoarea frază : „Aș fi vrut, din partea mea, să am mai mult talent poetic pentru a fi mai aproape de adevăr“. Expresia care conferă valoare poetică unor fragmente de proză, dă secvențelor epice puterea de a revela adevărul sau a constitui viziuni cosmice.

Opera memorialistică a lui Nicolae Iorga e plină de asemenea expresii fericite. De la cele mai simple formule sugestive (iată cîteva : „Agripina, așa de dulce, zăbovea o fetie înfrizată“, „...murise turbată mîța bătrînoară și fricoasă care fusese

Lența Strojăi“ ; „enormul liric, blînd ca un prunc“ — poetul Odobescu ; „ palidul pandişpan cu mirosul boieresc și vulgăra turtă dulce bună, fiartă în miere, aromînd a pîper...”) pînă la frazele complicate structural, dintre care am analizat cîteva. O nuvelă este rezumată într-un racursiu viguros, privind inițierea puberului în „taina căsuțelor din mahala unde privilegiile cîntă nebune prin desîșuri, iar, în nopțile cînd acopere cu un vâl icoana, cîte o croitoreasă căreia-i e frică să doarmă singură, se roagă frumos să-i cumperi o pălărie nouă de la modistă, dar să te faci că n-o cunoști pe stradă“. Fraze în care Iorga se supără, adoră, plînge. Dar, dincolo de versatilitatea umorilor, dincolo chiar de acea proiectare pururi lirică a ființei sale asupra obiectului reprezentat, conform unei metode conștient urmate, rămîne constantă evidenta voluptate stilistică a artistului care degustă alăturările sugestive, care cunoaște valoarea *cuvîntului în sine*. Astfel iau naștere acele pagini simfonice, acele labirintice secvențe închizînd o lume — ca unele tablouri flamande — în cuprinsul cîte unei fraze dilatate la exces, dar care se dovedește atît de sever comprimată atunci cînd cîntărești masa celor acumulate într-însa. Tinerețea toată a unui erudit înainte de vreme, a unui artist care se ignoră ori se rușinează de propriile sale iscusințe, cu voluptățile-i toate, răsare într-o asemenea frază, în care dimineața pariziană, cu prospețimea de început de lume, pare un izvor al Juvenței, iar Sena își cară șlepurile pitorești burdușite cu marfă și „purtînd pe coavă toată familia căpitanului, plus cîinii, pisicile și bucătăria lui“, în timp ce sus pe cheiul cu pietre-sure, deșirat, subțiratic, palid, cu ochii plini de o duhovnicească hulpăveală, tînărul român scotocește înfrigurat printre cărțile de pe tarabele buchiniștilor, temeinic cunoscuți, de la polonul cu note de muzică, purtîndu-și ciudata coadă sură împletită pe spate, pînă la cea din urmă din grasele cumetre cu bonetă neagră, pe a căror față stacojie erau însemnate toate vînturile de pe apă, iar nasul, de un roșu mult mai pronunțat trimitea și la frecvente și abundente libații la multele cîrciume din față, pentru ca, odată împlinit ritualul matinal fericitor, „prada seducătoare“ să fie dusă acasă și să înceapă ziua de muncă cu binecuvîntarea cărților.

Nici unul dintre prozatorii noștri din prima jumătate a secolului al XX-lea n-a dispus — ca să folosim o imagine din lumea muzicii — de atâtea găuri la flautul său, de un registru expresiv atât de întins ca Nicolae Iorga. Artă metamorfozelor expresive face ca uimitoarea bibliotecă a lucrărilor istoricului să închipuie fețele nenumărate ale unei singure ființe proteice. Masă colosală de cuvinte în interstițiile căreia pare să nu se fi strecurat niciodată — ca de atâtea ori în discursul lui Vasile Pârvan — o tainică tăcere.

Sau poate totuși? Sînt locuri rare cu adevărat, în confesiunile lui Iorga, în care acesta pare să dea tăcerii primatul ce i se cuvine... L-am văzut, la începutul cercetării noastre lucrînd în liniștea izolării, „la o parte de orice zgomot“, trăind doar viața pe care o scria. Iată-l însă, altă dată, descoperindu-se în inima însăși a Tăcerii. După ce relatează palidele amintiri pe care i le-a lăsat tatăl său mort, se vede copil, asistînd de sus, de la o fereastră unică, la defilarea cortegiului funebru: „Nici un zgomot, nici un cuvînt. Toate amintirile mele vechi sînt cuprinse în tăcere, în tăcerea absolută. Îmi pare bine că aceste rînduri și ele tac. Pe strada aceea fără capăt pentru cît orizont mă cuprinsese pînă atunci, trec cruci înalte și prapuri se mișcau în vînt și, înainte de a vedea ce trebuie să vină în urmă, un braț milos mă trase violent în urmă. Trecea tata...”

11. EXCURS: NICOLAE IORGA SAU DUHUL ISTORIEI

Iată-l, uriaș, cu barba cărunță, sălbatică, asemenea Demiurgului din viziunile lui Blake, dar umanizat în redingota unui alt veac, îmbrăcăminte rituală impusă, parcă, de magisteriul pe care-l oficiază, intrînd într-o sală a Bibliotecii Academiei și preschimbînd-o, prin simpla sa apariție, într-o imensă galerie cu strașnice arcuri de piatră sprijinind bolta, cu ziduri nesfîrșite încărcate cu rafturi purtînd în-foliile secolelor, ca în acel bizar tablou milanez al lui Gianfilippo Usellini, *Calul troian*, în care o asemenea navă-bibliotecă este populată cu făpturi baroce — savanți în togă, nobili, purtînd mantile, înconjurînd și contemplînd nedumeriți un enorm cal de lemn —, în timp ce, dea-

supra lor, deasupra cărților nenumărate din rafturi sub arcadele vaste ale sălii, zboară în cerc câteva păsări albe urmărite de un om volatil, și sus de tot, încercînd să spargă bolta se avîntă un Pegas, un cal alb înaripat, singura făptură cu adevărat luminoasă, privită cu ochi aprinși de un bărbat al cărui chip bărbos, preapămîntean, domină întreg tabloul.

Nu l-am văzut niciodată la față, dar așa încerc să mi-l închipui. L-am întîlnit, însă, demult, în cărțile sale pe care tatăl meu, mare admirator al savantului impunător ca și al luptătorului și dascălului de la Vălenii de Munte, mi le punca în mîini, copilului ahtiat de verbul tipărit ce eram. Îmi amintesc acele zile de toamnă transilvană în care sub coroana aurie a arinilor din Dumbrava Sibiului înaintam, cu creionul în mînă, prin desișul stufoș al *Istoriei imperiului otoman* în tomurile publicate la Gotha, și apoi prin cele patru volume din *Essai de synthèse de l'Histoire de l'Humanité*. Văd, mai apoi, ziua în care, uimit, am descoperit corpurile mari de bibliotecă dintr-o sală a Bibliotecii universitare din Cluj în care erau depozitate fără îndoială nu toate, dar o bună parte din scrierile prodigiosului învățat. Tot astfel, ca despre un om scotocind neconținut printre cărțile omenirii, mi-au vorbit despre el cei care l-au cunoscut de-aproape. Printre aceștia, Ion Chinezu, cărturarul de frumoasă amintire, care — pe timpul studenției pariziene — lucrînd la Bibliothèque Nationale, îl ajuta, ca și colegii săi veniți la Fontenay-aux-Roses, pe marele profesor, să-și adune cărțile de care avea nevoie în cercetările sale. Pe masa ce îi era rezervată îl așteptau, în ficcare zi, între patruzeci și cincizeci de volume — cărți, broșuri, colecții de reviste — pe care le comanda prin tinerii săi colaboratori. Un funcționar de la Bibliothèque Nationale care aducea volumele din depozit dădea din cap cu uimită admirație : „Profesorul cere mai multe titluri decît oricare alt cititor, chiar și decît domnul Paul Hazard care se hazardează pînă la treizeci pe zi !“.

Dar nu numărul mare, nu cantitatea este cea care ne umple de stupoare, ci ochiul sigur descoperînd cotloanele ascunse, prăfuite, ale unui castel de cărți moarte, filoanele prețioase, șuvițele de apă vie prin care totul poate să renască. Cu adevărat eruditul acesta, profesorul acesta era un vraci ! Putem vedea într-însul ultimul mare cronicar al Europei, con-

tinuator nu numai al lui Neculce și Miron Costin dar și al lui Villehardouin, Froissart și Commines, dar încă nu-i de-ajuns. Putem să-l urmărim, de departe, în truda lui, ca pe un *bos suetus ad laborem*, anagramă ironică a numelui lui Bossuet, alt mare muncitor, dar încă n-am deslușit arcanele personalității sale. Nu este într-însul ceva din apetitul, din bulimia intelectuală a enciclopediștilor din Secolul luminilor, din pofta lor de a devora cărți, de a acumula fapte, de a construi unicul edificiu potrivit naturii umane, edificiul culturii? Dar mai descoperi în chipul și în gesturile sale o febrilitate pe care rașionali cugetători din secolul al XVIII-lea nu o aveau, o fervoare romantică explicabilă nu numai prin umorile temperamentale, prin caracterul pasional al omului, ci și prin magma ardentă care menține spiritul său într-o stare permanent erup-tivă. Astfel, de la smeritul și răbduriul copist al veacului de mijloc, prin istoricul și eclesiastul baroc, apoi prin vizionarul romantic pînă la modernul filosof al istoriei, autorul *Istoriei românilor*, al *Istoriei literaturii românești*, al atîtor istorii ale instituțiilor, ale popoarelor, i-a incorporat pe toți, ca o ade-vărată Istorie a culturii umane făcută om.

Pentru ca să fie posibilă o ascmenea transmutare, o atît de rară comunicare a firii cu arta, trebuia ca acest om să fie înzestrat cu haruri deosebite. Cînd tînărul Blaga, sosit în Bu-curești, cu timiditatea ardelcanului ce înaintează șovăind pe Podul Mogoșoaiei, îl cercetează pe acela care avusese cuvinte de laudă pentru necunoscutul poet al *Poemelor luminii*, îl vede „crescînd în justele sale dimensiuni asirobabiloniene“ și îl ur-mărește în obișnuitele sale îndeletniciri de la redacția *Neamului Românesc*, corectînd, scriind, glumind, dînd ordine, muștrînd, totul concomitent, ca o „uzină, ce-și declanșa subdiviziunile auto-nome“. Mai curînd decît cu o uzină, el poate fi asemănat cu o forță a naturii, cu unul din acele elemente sau „rădăcini“ ale firii care — ascmenea apei — există, în același timp, în diverse „stări“ acționînd și comunicînd cu întreg universul. Numai acest caracter *elementar* al său explică virtutea esențială a acestui cărturar, capacitatea sa excepțională de a da viață cuvîntului. Muncind în biblioteci, printre cărți, descifrînd vechi manuscrise, el aduce cu sine creația care dă viață. Litera ucide, spiritul vivifică. Farmecul defunctelor imperii, tot ceea ce isto-

ria cuprinde în sine ca un muzeu al deșertăciunilor, cu atmosfera ei permanent crepusculară, e un farmec al morții. Nu poți integra istoria vieții decât printr-un efort simpatetic, printr-o participare-evocare a ei. Închis în biblioteca plină de cărți moarte, istoricul s-ar condamna la o existență agonică, aceea a arhivarului, sau a muzeografului conservator de fluturi prăfoși, dacă n-ar apare din când în când istoricul vivificator, cel care prin cuvântul său provoacă resurecția.

Să deschidem oricare dintre cărțile marelui istoric, să citim cel mai mărunț dintre articolele, dintre notele sale, o însemnare pe marginea unui document și ceea ce ne izbește înainte de toate este intensitatea *vieții* pe care o au cuvintele sale. O întreagă epocă devine o prezență sensibilă printr-o metaforă. Dar nu e vorba aici doar de darurile cuvântătorului, ci de o întreagă conformație a spiritului care, mai presus de orice, este *dător de viață*.

Prin ce s-a confundat geniul acestui om cu geniul Istoriei pînă într-atît încît cuvântul său, al omului din veacul său, prezent în toate frămîntările vremii sale, a fost în stare să infuzeze viață lucrurilor, ființelor, instituțiilor moarte?

Înainte de toate, prin faptul că a înțeles marea calitate a *izvoarelor*. Nu numai a izvoarelor istoriei, pe care cu neistovită sete le-a adunat, le-a cercetat, pe care le-a cultivat cu pietate. A înțeles rostul izvoarelor omenirii, al permanențelor subiacente fluxului istoric. Fără să scrie o filosofie a istoriei, toate lucrările sale poartă — ca un filigran — lineamentele unei asemenea filosofii. Or, în tot ceea ce devine, acest istoric căuta ceea ce *rămîne*. De aici, pasiunea sa pentru elementele durabile, pentru permanențe. Solul, poporul, ideea constituie pentru el astfel de permanențe. Ele sînt izvoare ale istoriei în realitatea ei, izvoare de care istoricul trebuie să se apropie pentru a înțelege *Historia* în adevărul ei.

Apoi, este credința în „unitatea absolută a vieții omenеști în orice margine de spațiu și de timp“. În ultimele luni ale vieții sale, în timp ce furtuna războiului zguduia temeliiile Europei, cronicarul destinelor ei lucra la *Istoriologia umană* din care ne vor rămîne doar pietre răzlețe ca dintr-un templu neterminat. Una din ideile fundamentale ale acestei ultime opere este aceea a unității în timp și spațiu a vieții istorice. De

aici metoda istoricului, aceea a aflării „similitudinilor“, „paralelismelor“ și „repetițiilor“ pentru a depista, ceea ce numim azi structuri. Duhul istoriei se manifestă „peste toți și prin toți“. Întotdeauna generalul primează asupra particularului. În sfârșit, descoperirea permanențelor înseamnă înțelegerea devenirii, înseamnă posibilitatea resurecției prin istoric a timpului pierdut. Căci aceste permanențe „unesc prin timp și spațiu capitolele organismului în mers care e istoria, ele stau îndărătul divergențelor care te izbesc mai întâi și a capriciilor care atrag curiozitatea. A te sprijini pe ele, înseamnă a adăuga un schelet solid la ceea ce pare supus tuturor fluctuațiilor. A le desprinde din țesătura complicată a istoriei înseamnă a pune notele fundamentale ale adevăratei ei comprehensiuni.“

Nu poți însă înțelege fără să iubești. Fără să iubească, istoricul rămîne doar un paznic al deșertului. Nicăieri dragostea nu e mai evidentă decît în *Oameni cari au fost* și în *O viață de om așa cum a fost*. Nu este om de bine pe pămîntul acesta românesc căruia autorul admirabilelor portrete și panegirice să nu-i fi găsit rostul într-o galerie a „bărbaților vrednici ai neamului“. Dascăli modești, folcloriști, popi cu rîvnă în lupta națională sau propășirea culturii, scriitori și gospodari, învățați și simpli oameni de bunăvoință au dobîndit prin unealta măiastră a artistului o efigie săpată în marmură sau aramă nepieritoare. A lăuda un efort, a închina un gînd unui om oricît de umil, dacă acesta a binemeritat de la patrie printr-o faptă a sa, înseamnă a cultiva un ethos al creației și al construcției.

Dar toate acestea : coborîre spre izvoare, evocare istorică, deschidere spre universal, căutare a durabilului, a permanențelor, a temeiurilor etice, se fac în viața acestui om al cuvîntului *prin cuvînt*. Prin verbul său înflăcărat, adeseori profetic, artistul încearcă să plămuiască viitorul în măsura în care încearcă să dea formă vie trecutului.

Victimă a istoriei, el este mult mai mult decît un biet om sub vremi. Este omul care a vrut să stăpînească prin geniul său vremile.

Acest om se numea Nicolae Iorga.

MONUMENTUL LUI VASILE PÂRVAN

„Ci Destinul a voit ca e
să plece încununat.”

(In memoriam)

1. ESTETICA TĂCERII

Tăcerea poate fi asumată de o conștiință preaexigentă ca un destin. Unii aleși ai poeziei moderne — Rimbaud ori Valéry, Blaga sau Barbu — au avut o vocație a tăcerii pe care au cultivat-o nu numai în renunțările lor temporare ori definitive la exprimarea lirică, ci și prin însăși creația lor care poartă într-însa stigmele tăcerii. Ne-ntrebam, odată, dacă secolul nostru va vedea apărînd o estetică a tăcerii. Nici Văzătorul care a petrecut „un răstimp în infern“, nici Domnul Teste pentru care păcatul capital era acela al manifestării, nici Poetul-Matematician care s-a retras din dedalul impur al unei poezii preasensibile pentru a atinge „starea de geometrie“, pentru el infinit mai pură, nu ne-au oferit măcar rudimentele unei asemenea estetici. Experiența, mărturisită, a tăcerii, nu s-a întovărășit cu teoretizarea ei. O asemenea confesiune a tăcerii ca pasiune-limită, ca patimă morală, ducînd la o pledoarie pentru tăcere ca valoare etic-estetică, o întîlnim în opera poetului, eseistului și cugetătorului arheolog Vasile Pârvan.

Coborîrea spre un *arhé*, spre origini, aparține în mod esențial sferei arheologice. Trebuie să căutăm un astfel de *initium*, o zonă originară, inițială, a spiritului acelui pătimaș iubitor de antichități care a fost Vasile Pârvan, dacă voim să ne *inițiem* în cugetarea sa liric-filosofică. Tăcerea e un asemenea *initium*. Dar dacă la Lucian Blaga, ea se asociază cu starea *necreată*, de muțenie primordială, la Vasile Pârvan tăcerea ține de *agonia cuvîntului*, și chiar de starea de dincolo de moartea cuvîntului. Într-o meditație pe marginea confesiunilor și pledoariei autorului *Memorialelor* trebuie să ținem seamă, așadar, de faptul că

acel *arhié*, fenomen original al spiritului lui Pârvan, aparține unei zone finale a experiențelor umane.

Acest bărbat sobru n-a comis niciodată indiscreția unor mărturisiri prea-intime. Lirismul ca o confesiune a afectelor îi repugnă. Descrierea odiosului eu i se pare o slăbiciune nepermisă. Mărturisirea slăbiciunilor firii e necuviincioasă. Tot ce e gând singuratic e rușinos. Stăpânire de sine a unui emotiv sau rușine a unui timid? Pentru a reconstitui citadela îngropată în cuvinte a sufletului său (căci, ironie a sorții, acest fervent al tăcerii a fost un mare cuvîntător), trebuie să recurgem la aluzii, exprimări indirecte și sentințe generale rostită apodictic. Astfel, textul cu care se încheie ciclul *Memorialelor*, *Laus Daedali — Tăcere*, memorial citit la 20 aprilie 1921, este o *apologia pro vita sua* și *apologia pro arte sua*, o apărare a vieții și artei sale, în care arheologul se proiectează pe sine sub chipul unui sculptor. „Eu sînt cel ce săp reliefele funebre cerute de oameni. Eu sînt cel ce săp în marmora tare, ori torn în bronzul alunecos, frumusețea cărnii pieritoare. Dar din sufletul meu ce pun eu în cele lucrate? Cine poate citi din ele ceva despre durerile ori speranțele mele? Nu sînt eu ca fecioarele tăcute, ale iubitei mele, Mynnó?”

Piatra și focul, iată elementele sale. Nu în zadar se închipuia de preferință pe sine sub forma cioplitorului în piatră dură, a „săpătorului în piatră” — cum spunea el. Meșteșug aspru, pretinzînd virtuți titanice, michelangiolești, purtînd în sine, ca o damnară, „fatalitatea tăcerii”. Uneori piatra își pierde asprimea, fără să se înmoaie, prinde netezimea mătăsoasă, dar rece a marmurii. Focul însă arde cu o flacără mereu egală cu sine, consumînd tot ce nu este piatră. Pentru Pârvan, ca și pentru Heraclit, moartea sufletului ar fi însemnat preschimbarea sa în apă. Ca și pentru Heraclit, viața se naște și pierе în foc. „Celor tari li-i focul dat” — sînt cuvintele unui tragic personaj, în care vedem un frate nordic al istoricului nostru, cuvintele pastorului Brand din piesa lui Ibsen. Cîte cuvinte ale unuia ar fi putut fi rostită de celălalt! Care din ei a spus: „Suflete, fii cu credință! Pierderea e biruință. Tu pierzînd tot, câștigi deci; doar ce pierzi e-al tău pe veci!”? Care s-a văzut pe sine înaintînd printre stînci, sub fulgere, mai împietrit în conștiința misiunii sale, mai arzător în râvna

sa ce nu cunoaște decît *totul sau nimicul* ? Care a declarat cu ardoare : „să facem din țară templu“ ? ¹

Pârvan — pe care ni-l închipuim adesea conducînd săpăturile de la Histria, printre blocurile templului de pe malul lagunei, între stepa scitică și marea din zare — este cel ce *sapă*, dezgroapă, scoate la iveală reliefurile funerare, asemenea celui Alegênor, croul-sculptor al apologului său. Ceea ce găsește el în pămînt sînt, înainte de toate, *urme* ale morților, ale unei întregi arte funerare, o civilizație dispărută cu marmora și bronzurile ei. Dar tot el este cel care — din nou asemenea sculptorului său — încearcă să rețină ori să reînvie o „frumusețe... picritoare“, în arta mai durabilă a cuvîntului. Acest cuvînt nu este destinat mărturisirilor prea-umane. În sufletul lui nu va citi nimeni. Deși nu este piatră dezgropată, relief funerar, pe care el să nu încerce a-l învia prin participare sufletească, printr-un fel de *Einfühlung*, de simpatie estetică. Dar, în sinea lui el se știe inaccesibil : nu vrea să se deschidă, nu crede că alții pot să treacă dincolo de ei înșiși, să aibă acces la un suflet străin. Nu crede în posibilitatea unei depline comunicări. De aceea, el este tăcut.

Meseria arheologului, ca și aceea a sculptorului, reclamă liniștea. Încercînd o reconstituire ideală, dar în cea mai concretă existență, a unei realități istoric-umane defuncte, arheologul lucrează cu obiecte și urme ale unor fapte demult amuțite. El însuși are nevoie de puține vorbe pentru a închipui toată agitația unui ev. În *Laus Daedali*, „săpătorul de piatră“ cugetă la „meseria lui aspră și mută“. Ca și acesta, care pornește de la puține gesturi ale trupului pentru a înfățișa simbolic „toată agitația lăuntrică a sufletului“, istoricul trebuie să recurgă la cîteva acte (*gesta*) cunoscute pentru a oferi tabloul unei epoci. Iar, asemenea actorului care simte o strîngere de inimă în clipa în care cuvîntul a zburat de pe buzele sale, istoricul cunoaște neconținut o dezamăgire în fața reconstituirilor sale.

Decepțiile unui suflet vulnerabil nu duc însă la o sceptică renunțare, atunci cînd sufletul se întoarce împotriva lui însuși și transformă — printr-o dialectică internă — eșecurile sale, în eșecul eșecurilor, adică în triumfuri. Îl vedem pe Pârvan repetînd neconținut, ca sub imperiul unei obsesii, un gest esențial, un gest despre care știe prea bine că nu poate duce la o

împlinire totală. El este bărbatul care *cheamă* neîncetat pe cineva, de departe. Gestul său esențial este acela al apelului. Cuvîntul său este *invocație*.

Atunci cînd, în *Laus Daedali*, arheologul-poet îl reprezintă pe eroul sculptor contemplînd chipul cioplit de el în marmoră, al unui tînăr „chemînd pe cineva de departe“, el se închipuie simbolic pe sine însuși în atitudinea sa originală. Tînărul face gestul chemării. „Pe linia nevăzută a depărtării s-ar fi putut întinde firul, de care, trăgînd cu degetul și brațul, tînărul aduce la el pe cel chemat“... „Gura tînărului cioplit în piatră era însă aproape închisă. Ea nu chema.“ Într-o operă scrisă cu o conștiință arît de lucidă ca aceea a lui Pîrvan nu este nici un cuvînt care să nu corespundă unei intenții precise, chiar dacă imaginea e simbolică ori expresia sibilin-oraculară. Poza tînărului din elogiul lui *Daedal* este, evident, un autoportret mascat al arheologului. Descoperim într-adevăr, într-însul, obsesia centrală a *chemării*, a *invocării* celor de dincolo. Istoricul dezgroapă civilizații moarte, reconstruiește în *Getica* o protoistorie obscură, oratorul evocă în *Memorialele* sale morți iluștri : eroii războiului, Împăratul Traian, figuri ale Academiei. Dar invocînd lumea apusă a defuncților, Pîrvan știe prea bine că bate la o poartă care nu se deschide. Invocării sale nu-i va răspunde niciodată cel invocat. Moartea e tocmai întreruperea dialogului uman, imposibilitatea chemării și răspunsului. Obsedatul invocației este perfect conștient (luciditate a unei conștiințe tragice) că nimeni nu se află la capătul chemării sale. El nu crede — cum vom vedea — într-o transcendență, într-un dincolo. Nu sînt zei, nici nemurire a sufletului. Dar totuși, continuă să facă gestul, atît de uman, al chemării. Gest absurd ori tragic ?

Ethos-ul istoricului care evocă invocînd primește, în cazul lui Pîrvan, un accent dramatic, prin patosul omului care a suferit o pierdere ireparabilă. El a cunoscut nu numai obliterarea urmelor vieții pe pămînt, ci scufundarea în neant a celor mai apropiate ființe. Oricine poate trăi o asemenea experiență, dar nu oricine păstrează o rană deschisă în centrul făpturii sale. Rolul obsedant pe care moartea, invocarea morților, imposibilitatea rechemării îl joacă în economia spirituală a lui Pîrvan nu se datorește, însă, acelei traume pe care a suferit-o. Ecoul însuși, excesiv, pe care acea suferință l-a avut într-însul, e o

urmare a unei predispoziții, a unei vocații. Pârvan trebuia să sufere din pricina amușirii unei voci îndrăgite, pentru că *Tăcere*a bîntuia în miezul ființei sale morale.

Conștiința dureroasă a deșertăciunii oricărei încercări de a *readuce*, de a *rechema*, întrucît invocația omului se pierde în gol, nu-l împiedică pe cel care cheamă să continue a-și trimite „o veste a gândului în văzduh“ (L. 2). Sculptorul știe că tînărul cioplit de el „nu trebuia să cheme pe nimeni, ci numai să vorbească ceva departe“. Orice invocație e un mesaj trimis în gol, o transcendere spre o transcendență vidă. Pârvan nu este un mistic. Misticul presupune existența unei punți a unei transcenderi posibile a umanului spre sacru sau a unei coborîri a harului ; crede în posibilitatea dialogului dintre Om și Absolut. Dialog imposibil după Pârvan, căci nu e nimic dincolo de om. Dialog tragic, trunchiat, în care o singură parte vorbește, fără să i se răspundă.

Omul e un emițător de semne. Cuvîntul, temeiul oricărei arte (căci gestul, forma se reduc, pentru Pârvan, la cuvînt), este semn. Aceste semne (ca și formele) preced existența noastră, nu ne aparțin, ci ne depășesc. Nu le posedăm ci, mai mult, ne posedă. Ca niște structuri ce se impun experienței umane, semnele sau formele „ne iau în stăpînirea lor... „ni se impun cu viața lor de străvechi canoane moarte“ (*id.*) Există două limite ale cuvîntului ca semn, din care derivă un dublu eșec al invocației. O limită e în afara noastră : chemi, dar „de dincolo“ nimeni nu răspunde. O altă limită e în noi : nu poți exprima pe de-a-ntregul ce e în tine. Precursor al celor care, în zilele noastre, teoretizează tragedia limbajului, Pârvan exprimă clar dubla imposibilitate, de a comunica cu Incomunicabilul și de a comunica incomunicabilul. Expresia este o punte fragilă între un *origo* ce nu se poate exprima și un țel cu care nu se poate comunica. Lirismul absolut e cu neputință de trăit. „Omul nu poate spune decît lucrurile potolite, împușinate, făcute trup, ale vieții lui lăuntrice. Nici marca bucurie, nici marca durere, nici fericirea, nici moartea, nu se pot spune, în nici un mod simțit, pipăit, altuia“ (*id.*). Prin gestul verbal nu putem transmite nimic din mișcările voliționale ori emoționale cele mai profunde din noi. Numai judecățile rațiunii pot fi codificate ; logica se poate

face înțeleasă prin semne convenționale ce se împărtășesc. „Dar ce e comunicabil e, prin însăși esența lui, comun, obișnuit. Marca iluminare interioară e necomunicabilă“ (*id.*). Nu e vorba doar de clipele rare ale unei iluminări extatice. Experiențele incomunicabile la care se referă Pârvan sînt cele ale unei psihologii abisale, în afara oricăror trăiri sacral-mistice. Ca și Demiurgul lui Eminescu („De plînge Demiurgos, doar el aude plînsu-și“), omul lui Pârvan este închis în singurătatea suferinței sale. „...Tăcerea e mormîntul în care închidem toată plîngerea sufletului nostru doritor“ (*id.*). Există în noi un *funiculum* — cum spuneau medievalii — o știință inefabilă a afectelor-limită, ce nu se poate destăinui. Acest inefabil e, în noi, un centru al Tăcerii.

Dar Tăcerea este, în viziunea cosmic-etică a lui Pârvan, însuși „centrul lumii“. În acea extraordinară fugă lirică, adevărată închinare a Tăcerii, cu care se încheie *Laus Daedali*, asistăm la o mitizare a ei. Tăcerea devine „Zeul necunoscut“, amintind acea divinitate căreia atenienii dintr-un scrupul excesiv îi închinaseră un altar. Cei atinși de zeu — și Pârvan, într-o ipostază mitizată, se socotea printre ei — sînt demonizați ai tăcerii. Condamnați sau dar? Condamnare, în cazul suferinței care ne zăvorăște într-o singurătate tăcută. Dar, pentru cei la care liniștea înseamnă o sursă neîncetată de viață. Virtute stoică, ea este calmul celor netulburați.

„E viața noastră vorbă, ori e tăcere? — aceasta e dilema lui Pârvan privind esența vieții. Tăcerea e, înainte de toate, mediul său prielnic. Ca și meșterii pietrari, el lucrează în tăcere. Vorba e cuscă de „tăcerea pietrelor“, tăcere a materiei, ca și de aceea a formelor pe care statuarul ca și arheologul caută să le reveleze. Tăcerea, în perspectiva lui Pârvan, nu e cea veșnică muțenie a spațiilor infinite care-l înspăimînta pe Pascal. Desigur, pentru gînditorul nostru, ca și pentru autorul jansenist al *Cuge-tărilor*, universul infinit e mut. Singur omul își înseamnă trecerea prin lume cu ajutorul cuvîntului. Dar, totodată, acel centru al tăcerii din noi e un perpetuu memento al haloului de întuneric care înconjoară fugitiva lumină a trecerii noastre prin lume. Tăcerea aduce, prin prezența simbolică a unei morți continue în viață, un impuls al vieții. „Și-ți aduci aminte cu recunoștință că zilele vieții tale trebuiesc bine umplute, căci ele nu sînt fără număr. Și le umpli atuncea cu vîrf de zgomotul bucuros al

vieții tale.“ Eroismul lui Pârvan, concepția etică a acestui bărbat nu îngăduie nici o clipă conștiinței sale, mereu subminată de seisme proprii afectivități, să cedeze în fața unui apel al neantului. Căci Tăcerea — pe care o mitizează în acea fugă lirică cu care se încheie *Laus Daedali*, văzînd într-însa Zeul necunoscut — ar putea să joace în economia gândirii sale rolul demonic al Ispititorului. Într-o clipă de leșin — spunea Kierkegaard, de care Pârvan a fost uneori apropiat — omul a căzut în păcat. Tăcerea nu este, însă, echivalentă cu anxietatea kierkegaardiană, chiar dacă, asemenea ei, înseamnă o atracție a golului. „Spre tăcere se adună toate ca spre prăpastia neagră“ — spune în limbajul său figurat apologetul acestei experiențe. Tăcerea nu devine însă „centrul lumii“ decît ca pol al liniștei, al păcii interioare. Ca și înțeleptul stoic, cel „împietrit în liniște“ se adună pentru a putea rezista risipei haotice. Spre descoborire de stoic, omul lui Pârvan acumulează pentru a rodi. Nu seamănă această rodnicie ascunsă a tăcerii, cu aceea a sămînței azvîrlite în pămînt dezvoltînd puteri htonice? „...Tăcerea crește în el ca natura stăpînită“ — spuse Pârvan — iar sufletul omului atins de Zeul necunoscut al Tăcerii, pregătește îndelung Cuvîntul — *ton lógon*.

Așadar, tăcerea nu exclude ci, dimpotrivă, pregătește cuvîntul. Arta rupe o tăcere primordială. Tăcerea inertă a naturii. Verbul artistului ca și statuia violentează natura. „...Cînd dăm să lovim cu ciocanul în daltă, pare că toată dușmănia naturii pentru nelăsarea ei în perpetua pace se ridică împotriva noastră din frumosul bloc neprihănit“ (*id.*). Mai mult decît orice artist, Pârvan arheologul a avut prilejul să vadă în straturile de pămînt înierbat care acoperă o cetate scufundată, acoperită, triumful naturii asupra construcției umane. Orașele părăsite, moarte, sînt năpădite și corupte de invazia vegetală. Natura recucerește orice petec de pămînt pierdut, surpînd temple, înghițind civilizații. Ea opune o rezistență în fața oricărei creații umane. Rezistența Tăcerii inerte în fața Cuvîntului?

Între natura tăcută și verbul uman, Pârvan pariază — în pofida tuturor reținerilor sale în fața vorbirii —, pe Cuvînt. Deși, cine mai mult decît acest mare orator, rob al unei duble și aparent contradictorii vocații — a Tăcerii și a Cuvîntului — cine cunoștea mai bine decît artistul însingurat risipa vieții

prin vorbe ? „«Viața e totul». Dar ce cuprinde viața ? Înainte de toate mult zgomot și multă agitație, care numai dă iluzia vieții, fără a da viață ; întocmai cum tăcerea și singurătatea dă iluzia morții fără a fi deloc moartea“ (G.). Zgomotul și furia, ca și ceea ce Heidegger va numi *das Gerede*, vorbăria neautentică a omului, constituie așadar o pseudo-viață, o existență iluzorie căreia Pârvan îi preferă *iluzia* morții ; tăcerea unită cu singurătatea. Miticul său purtător de cuvânt din *Laus Daedali* răspunde pentru el la întrebarea dilematică, dacă viața umană este vorbă sau tăcere : „Și Alegător gândește că viața cea adevărată e tăcere, iar nu exprimare“.

Trebuie să ne întrebăm dacă pentru omul acesta, atras de semnele funerare ale unei umanități apuse, „viața cea adevărată“ nu este totuși, paradoxal, una cu moartea ? Cuvintele sale par să privilegieze viața, să nege identificarea Tăcerii cu neantul („deloc moartea“) dar totuși nu era, oare, prea tare într-însul o secret-abisală chemare thanatică, nu era el sedus de vocile din adâncuri ale unor nefaste Sirene ? Când citești cu luare aminte apologia Tăcerii din *Laus Daedali* nu te poți împiedica să nu simți unda rece pe care nevăzute aripi ți-o aruncă în față. Vânt al necropolei de pe marginea apelor moarte ? Ești gata să recunoști în „Zeul necunoscut“ al Tăcerii mitica întrupare a aceleia pe care poetul latin o numea „*palida mors*“. Ba chiar, în fervenții Zeului ești înclinat să întrevezi fapte necrofile : „Se îndeasă toți împrejurul liniștei, spre a-i găsi înțelesul și toți se liniștesc împrejurul ei și asupra tuturor se așterne stăpânitoare tăcerea“. Aidoma umbrelor infernale care se îmbulzesc spre a sorbi picăturile vinului de jertfă vărsat în cinstea lor de o antică mînă pioasă, fervenții Tăcerii se îmbată cu vinul liniștei.

Pârvan care nu disprețuia efectele retorice denunță cuvintele. Adevărul nu poate fi, după el, surprins în esența sa prin verb. Prea este cuvîntul alunecos, prea i se pare „inconsistent, prea apăsător și aproximativ ca să poată reda pregnant exact și tăios adevărul estetic ori metafizic“ (G.). Iată expresia imaginarului profund, a obsesiei vizionarului care detestă apa frivol-curgătoare și adoră piatra statornică. Verbul este apă, Tăcerea e de partea Pietrei. De aceea : „Privită sculptural, viața fiecărui om este mult mai simplă și clară decît dacă e privită literar“. Desigur, recu-

noaştem în aceste cuvinte arheologul îndrăgostit de pietrele deshumate cu inscripţiile lor. Dar nici cuvintele săpate în piatră nu au pentru acest sacerdot al Tăcerii valoarea formelor necuvîntătoare ale statorniciei.

Ar fi lipsit de sens să facem din Pârvan un precursor al macluhanismului din zilele noastre. Dar nu putem atribui doar unei priviri în urmă, într-un trecut abolit al umanităţii, preferinţa pe care o acordă imaginii vizuale faţă de semnul verbal. Pârvan este un *văzător*, în înţelesul pe care cei vechi îl dădeau acestui cuvînt. Este firesc ca el să preconizeze *văzutul*, să deplîngă abolirea puterilor ce ţineau de recunoaşterea *formelor* spirituale, în folosul recunoaşterii *semnelor*. „Noi azi am pierdut obicinuinţa de a privi şi cerceta *nudul* spiritual. Grecii din vremea clasică puteau reda şi *nudul* trupesc şi pe cel sufletesc, pentru că erau pregătiţi sistematic întru gîndirea plastică“ (G.). Tema aceasta, a gîndirii plastice, a exprimării prin imagine, a sculpturii ca putere tăcută, mai expresivă decît expresia verbală, în sfîrşit a înlocuirii semnului prin formă, pare să-l fi obsadat pe Pârvan care, fără să-şi ducă raţionamentele pînă la sfîrşit, fără să formuleze o teorie, propune din cînd în cînd idei fulgurante, derivînd, poate nici pentru el conştient, dintr-un fond comun. Astfel, insistă (tot în acele *Gînduri despre lume şi viaţă la Greco-Romanii din Pontul sîng* care alcătuiesc o *Laus Vitae*) nu numai asupra *vederii* formelor ca act necesar, ci şi asupra nevoii pasive de *a fi văzut*: „Omul ţine să fie văzut... a fi observat e o nemurire în miniatură“ (*id.*). Iată cum într-o simplă observaţie de moralist se unesc două sfere doar aparent distincte ale economiei spirituale pârvaniene: cea estetic morală a „sculptorului“, creator de forme, cu cea metafizică, a filosofului Tăcerii şi intemporalului.

Numai închipuit în piatra operei omul durcăză. La rădăcina reveriei lui Pârvan descoperim un vis al *împietririi*. Se voia încremenit (nu mă gîndesc desigur la omul Pârvan, ci la creator, la artist), devenit propriul său monument. De aici o sumă de corolare ciudate în viaţa şi opera sa. Dar, mai înainte, un text esenţial referitor la raportul lui *a fi văzut* cu stilizarea vieţii, şi încremenirea ei în forme perene. Tot în *Gînduri despre lume şi viaţă...* citim această reflecţie de moralist: „...cu cît cineva simte că e mai mult observat, cu atît se observă şi el

mai mult pe sine... se stilizează ...devine monumental și anume, după firea lui : foarte ornamentat și «prețios» dacă sufletul lui e neastîmpărat, cu totul «doric», dacă e potolît“. Este în această frază o justificare a stilizării personalității, a elaborării voite a naturii umane, a măștii chiar. Dorim să fim văzuți, dar a fi văzut înseamnă a te vedea, a te urmări, deci a te *face*.

Pe Vasile Pârvan nici o artă nu-l satisface pe deplin. Statuile i se par uneori goale de înțeles. Tragicii înșiși elini, pentru care nutrește o adevărată feroare, îl dezamăgesc uneori. Ca și Platon sau alți mari detractori ai artei, el consideră cu o continuă *suspiciune* producțiile limbajului artistic. Căci Pârvan face parte dintre acei artiști care se constituie pe sine în luptă cu arta. Chemați ai artei, refuzînd arta, ei creează într-o tensiune care conferă un straniu patos operei lor, înfăptuită, oarecum, în răspăr. Asemenea lui Ion Barbu slujind o mai pură geometrie, Pârvan e sacerdotul unui cult mai înalt decît acela al frumosului jucăuș. Cult aspru și pur. Nici chiar Pascal n-ar putea acuza arta, așa cum o concepe autorul *Memoriile*, de a fi doar un *divertissement*. Austerul magistru nu-și îngăduia sicși — sub ipostază artistică — nici o relaxare. Dar, paradoxală răsturnare, cel care bănuia arta și o acuza de înșelătorie, de falsificare, de impudor, era el însuși, printr-un exercițiu constant, în toată făptura sa, *artă*. Totul era în persoana acestui *tehnites*, formă stilizată, mască. Unii l-au acuzat de prefăcătorie (Paul Zarifopol, între alții, nu-l putea suferi pentru acest motiv). Firește, nu era nimic lăsat în voia naturii prea-inerte, în făptura aceasta care și-a înlănțuit gîndul, înfățișarea, viața sa întreagă, în formele unei convențiuni premeditate, lucrate. Purta o mască ? Desigur. Dar cît de autentică în artificialitatea ei ! S-ar putea spune despre Pârvan ceea ce spunea el însuși despre Dimitrie Onciul într-un discurs funebru : „...era deplină potrivire între natura lui gravă și solemnă, și demnitățile publice, care cer reprezentare, pe cothurnii tragici“ (*Im.*). Profesorul de istorie antică, arheologul de la Histria purta, ca un sacerdot din vremuri arhaice îndeplinindu-și oficiile, o mască. Apărare de sine a unui mare emotiv ? Mai degrabă stilizare, a gesturilor, mimicii și vorbirii, pentru a lepăda *datul* inform-natural, și a ajunge la *făcutul* perfect artistic. Cu aceeași rigoare cu care Pârvan își cîntărea și dirija

actele și cuvintele în spiritul unei etici de înaltă răspundere, ei le forma în spiritul unei estetici de severă exigență.

Numai o asemenea experiență artistică — în care arta ca aparență și artificiu devine *funtă* — putea să ducă la formularea unei *estetici a măștii*. „Toți cei profunzi iubesc masca“, spunea Nietzsche ale cărui observații asupra acestei probleme, din *Wille zur Macht*, au fost fără îndoială cunoscute de Vasile Pârvan și folosite — fie și pentru a le combate — în observațiile sale asupra esteticii măștii din *Laus Daedali*. Ambiguitatea măștii o face să ascundă și să reveleze, totodată. Masca apără, fiind străvezie doar unei priviri autentice. Exprimarea indirectă, parabola și aluzia în literatură — adevărate măști estetice — nu alcătuiesc doar o tehnică necesară a comunicării, ci și un instrument de explorare. Masca e un mod indirect de a surprinde și comunica taina. „În gestul și masca trupului omenesc vom căuta a găsi loc pentru tot ce e luptă interioară, tainică, a sufletului nostru“ (L.). Artistul prescurtează, simplifică, dă o epură a vieții, după legi diferite de ale ei, înlocuind formele naturale prin măști. O artă simbolic-schematică, întrucâtva abstract-expresionistă, ar putea dobândi, astfel, aprobarea lui Pârvan.

Stilul însuși este o mască. În orice caz, cel ales de Pârvan. Cei care au citit doar *Memorialele* sale și n-au înțeles că vorbirea oratorului consemnată în acele texte este aceea a unui sacerdot al memoriei umane, au văzut în ele doar bombasticism retoric. Pârvan a ales un stil oracular pentru cuvintele rostite în rare momente festive. Comemorarea celor morți pretindea — ca și discursurile funebre ale unui Bossuet — o retorică sacră. Dar spiritul său deloc mistic nu putea face apel la o întreagă teologie la care nu adera. Astfel formulele sale, sentințele, întreg ritualul său stilistic are doar *alura* formulelor sacre, a ritualului consacrat. Pentru el, singur cuvântul *oracular* are valoare estetică și etică. Numai acesta poate fi un revelator al tainei. „Și doară cuvântul, spus, ori cîntat, ori scris, și gestul, săpat ori zugrăvit, ori pus viu în mișcare prin jocuri de teatru, au fost să fie oracolul rar, greu de multul înțeles, pentru taina ce se abate în sufletul nostru cînd ne trezim la conștiință...“ (id.). Cuvântul-oracol purcede din tăcerea originară și o include.

2. DEVENIREA ÎNTRU ETERNITATE

Între Heraclit și Parmenide, între o filosofie a Devenirii și o eleată viziune a Ființei perene, Pârvan ezită, Cugetarea sa nu este eclectică. Ea este mai curînd bipolară. Profesorul predică uneori cultul devenirii, alteori îndeamnă spre recunoașterea statorniciei tuturor celor ce sînt.

Cînd laudă Devenirea universală, tonul este acela al eseurilor ferventului evoluției, Teilhard de Chardin: „Ci numai adorare în fața atotputerniciei, a tot biruitoarei Devenirii universale“ (R.). Devenirea pretinde un adevărat act de credință: „Fericiți veți fi cînd veți avea credința că în Cosmos nu e nici viață, nici moarte, nici întristare, ci numai mișcare, numai devenirea din eternitate în nemărginire“. Idee înrudită cu nietzscheiana „veșnică devenire“ (*das ewige Verden*). Pârvan a meditat, fără îndoială, asupra fragmentelor lui Heraclit dar și asupra textelor lui Nietzsche. Devenirea pentru el (ca și pentru acești cugetători) este un proces universal din care nu lipsesc catastrofele. „Lupta este părintele tuturor celor ce sînt“ — sînt cuvintele filosofului din Efes. Totul se naște din foc — după gînditorul elen — și se întoarce în foc. Arderea tuturor celor ce sînt înseamnă renaștere. Să nu uităm că Pârvan scrie studiul său, *Gînduri despre lume și viață la Greco-Romanii din Pontul stîng*, între anii 1916-1918, în plin război mondial, în timp ce ruinele se înălțau catastrofal în jurul său și chiar în viața sa. Sumbă epocă propice pendulării între disperare și speranță, ca și meditațiilor asupra unei devenirii prin catastrofă: „Din cataclismul vremii de acum se naște o nouă orînduire a lumii“ (*id.*). Credința într-o reînoire pe temeiul răzvrătirii formelor noi împotriva celor vechi, se identifică în spiritul lui Pârvan cu încrederea în rolul taumaturgic al suferinței. Devenirea este posibilă doar prin lupta dintre vechi și nou. Proces oarecum în interiorul „aceleiași eterne suferințe“ (*id.*). Însăși creșterea pînă la limita posibilului obligă viața la reînoirea ei prin autonimicire. Devenirea este nevoia imperioasă a vieții. Ea este atotstăpîitoare, ca o lege universal valabilă a vieții însăși: „...legea ei de perpetuă creare din nou prin moarte“ (*id.*).

Format în spiritul clasicelor umanități, Pârvan caută și află pretutindeni prezența unui *nomos*, a unei legi. Hazardul

este exclus, ordinea universală nu poate cuprinde întâmplătorul, anarhicul. Rareori o conștiință modernă a fost mai subjugată, decît aceea a lui Pârvan, de o viziune a *necesarului*. Cosmosul, viața, sînt în ultimă esență necesitate. Legea devenirii este o necesitate universală. Ea este, ca atare, un alt chip, mai puțin mitic, al anticei fatalități (între *ananké* și *nomos* — între necesitate, destin și lege încă cei vechi observaseră o corelație profundă). Dar idealismul etic al lui Pârvan se asociază cu un agnosticism epistemologic. Nu putem — crede el — pătrunde arcelele destinului : Ceea ce înseamnă, totodată, o imposibilitate de a descifra legea devenirii, de a înțelege în ultima esență, rosturile necesității : „...soarta care nu e împlinire, ci e legea vecinică a evoluției vieții organice și spirituale în Cosmos, legea ascunsă nouă acum și deapănarea...” (*id.*).

Dar, privită ca o lege eternă, ca o necesitate absolută, devenirea nu mai este cea scurgere heracliteană, cea nepuțință a repetiției, evanescența perpetuă. Ea tinde să se solidifice în viziunea pietroasă a cugetătorului român, sedus de impunătoarea fixitate a universului eleat. Să nu uităm, desigur, că Heraclit a pus în lumină *Logos*-ul ca rațiune a universului (*Weltvernunft*) sau ca lege universală (*Weltgesetz*). Dar dacă în perspectiva heracliteană, procesul devenirii veșnice exclude fixitatea Ființei, în perspectiva eleată, gîndirea este fundată tocmai pe existența neschimbătoare a Ființei. Bipolaritatea gîndirii sale îl face pe Pârvan să adere la viziunea procesuală privind devenirea universală, și la cea fixistă atunci cînd intervine intelectul uman. Ca membre ale unei totalități cosmice sîntem parte dintr-o devenire continuă. Ca ființe raționale, care cuprindem lumea ca pe un obiect al cugetării noastre, sîntem obligați să admitem existența unei corelații între ființă și gîndire, deci existența unui substrat ferm al existenței. Astfel, Pârvan nu găsește nici o contradicție între afirmarea, aproape simultană, a „Devenirii universale” și a „vecinicii lucrurilor”.

Bipolaritatea cugetării își are temeiul într-o funciară ambivalență a iraționalului pârvanian. Observăm la acest gînditor patetic o dublă apetență afectivă : elanul spre extazul vieții, ca și fuga de oroarea vieții. Nodul dureros pe care ființa morală a artistului-savant nu-l poate ascunde — aceea întrebare chinuitoare, cu multiple fețe : este posibilă o nemurire și este,

oare, ea de dorit ? — leagă inextricabil extazul și oroarea vieții, atracția morții și revolta împotriva morții.

În paginile pe care i le dedică lui Pârvan, la împlinirea unui an de la moartea acestuia, G. Călinescu îl definește ca pe „un om cu criterii postume”³. Cu alte cuvinte : „El nu prețuiește viața ca atare, de teama morții”. E poate singura afirmație eronată în cele câteva pagini cald-înțelegătoare ale criticului. Se poate spune despre Vasile Pârvan că a fost un obsedat al morții, dar nu un temător în fața ei. Și, mai ales, nu se poate spune că n-a prețuit viața. Oroare de o anume exuberanță trivială a vieții, da. Chiar și un oarecare *taedium vitae* pe care însul șubred, amenințat, l-a combătut printr-o exaltare a energiei. Dar lipsă de prețuire a vieții, nu. Dimpotrivă, toate textele lui Pârvan prezintă, drapată în faldurile retoricii sale, o mcreu reluată *laus vitae*. Elogiul vieții este cu atât mai înalt cu cât el se referă la cele mai unile, mai ascunse, sau mai comune dintre chipurile ei. Nu eroicele gesturi ale însinguraților, nici unicele destine ale unor aleși se învrednicesc de laudă, ci magma încă amorfă a unei vieți obscure a lucrurilor, a ființei nenumite. Tonul cugetătorului vorbind despre „vecinicul lucrurilor” este apologetic și, totodată, exortativ. E un îndemn la asimilarea unei vieți „pure”. Iată o exortatie evisisacerdotală care ia o alură poetică : „Să căutăm, frații mei, să luăm în noi cât mai mult din ceea ce e vecinic al vieții, din vecinicul lucrurilor, din viața cea fără nume. Cât e de calmă, cât e de pură, cât e de înaltă viața cea fără nume : oamenii cari sunt numai supremul vieții organice, iar nu oameni, pasările așa de nebune de viață, că par a o trăi de o mie de ori mai mult prin bucuria lor de dînsa, toată natura plină de soare și pătimașă de a murmura, de a cînta, de a susura, de a jubila pentru că trăiește, numai pentru că trăiește, viața nefiind decît una, într-un singur chip, viața fără nume, fără vanitate, fără glorie, viața cîntecului păsărilor, viața freamătului pădurei” (R.). Profunda dragoste pentru viața anonimă se conjugă la Vasile Pârvan cu o mcreu refumată dorință de eliberare de conștiință. Singura fericire pe care soarta o permite muritorilor nu este aceea a unei supreme lucidități, nici chiar aceea a deplinei înțelegeri, ori a desăvîrșitei împăcări cu sine, nu rezidă, deci, într-o conștiință plenară, fic ea etică, ci într-o simțire. Sîntem fericiți

doar atunci cînd „ne simțim deplini în înflorirea noastră deplină...” (*id.*). Aceasta nu înseamnă, nicidecum, o înclinare spre epicureismul dezabuzat, nici spre exultările jouisseur-ului. Oricît de exaltate ar fi unele elogii pe care Pârvan le aduce vieții nenumite, ea nu se justifică în ochii săi decît ca o cale, nicidecum ca un scop. O cale — unica deschisă umanității — spre eternitate. Astfel — paradox al jertfei — numai acela merită viața care e gata să renunțe la ea. Nici un frivol atașament la bunurile, binefacerile, la satisfacțiile vieții. Sever, magistrul Tăcerii îi condamnă pe cei care sînt gata să plătească vieții un preț ieftin, în schimbul desfătărilor ei. Înălțat pe cothurnii tragediei, el propovăduiește cărarea îngustă și grea a acelor care solemnizează viața : „...considerați-o ca un act solemn de continuare spre eternitate, întru ce are mai bun neamul omenească...” (*id.*).

Valoarea vieții — istoricul o știe prea bine — nu este aceeași pentru toți oamenii, în toate timpurile. Cînd dezgroapă urmele unor civilizații defuncte, el se întreabă adeseori ce valoare a putut avea viața pentru indivizii sau grupurile etnice ori sociale din acea cetate. Or, un răspuns la această întrebare i-l dau mai curînd semnele morții, decît cele ale vieții. Poziția pe care oamenii acelor timpuri o iau față de moarte, nu ustenilele comune care întrețin viața indică prețul vieții. Pe istoric îl atrag, evident, acele rituri, precum Rosaliile — sărbători agreste, general răspîndite, din mijlocul verii, care se celebrau în cinstea și spre pomenirea morților — rituri care unesc amintirea morții și ecloziunea vieții. Cercetările arheologice denotă interesul său particular pentru concepțiile asupra morții la popoarele antice. El definește concepția lor despre lume și viață prin aceea despre moarte.

Care era propria sa concepție despre moarte ? În textul, *In memoriam*, rostit la funeraliile lui Dimitrie Onciul, adresîndu-se participanților cu o formulă ciudat-solemnă : „...pioși mărturisitori întru taina morții”, el denunță nemurirea ca pe o vană iluzie : murim și încă de mai multe ori în viață. Vasile Pârvan este unul dintre acele grave spirite care — fără să-și îngăduie obișnuitele consolări ale credinței religioase — înfruntă veșnicia știind că este muritor. Ce poate fi moartea pentru un asemenea cuget care a luat viața în cel mai adînc înțeles al ei,

încercînd să-i afle deschiderea spre eternitate ? El însuși știe că pentru un asemenea om, moartea este sau un scandal al inteligenței sau o tulburare fără limite a simțirii. Absurditate existențială, tragedie a lui Alexandru murind la treizeci și trei de ani în Babylon, sau imposibilitate logică din care Socrate, în dialogul lui Platon, extrage concluzia nemuririi sufletului ? Cu toată înclinația sa spre credințele ferne, Pârvan nu admite și nu emite dogme. Îndeosebi, în sfera aceasta, atît de arzătoare, a întrebărilor privind temporalitatea și intemporalitatea existenței umane el nu decide ; formulele sale sînt asemenea unor lame în vibrație. Ele exprimă o cutremurare existențială mai degrabă decît concluzia logică a unui raționament. Pârvan, repet, este un agnostic. Pledoaria platoniciană stîrnește într-însul admirația dar nu-i cucerește azeziunea. Nu crede într-o nemurire desmîntită de fiecare moarte. Și totuși. Conștiință tragică, incapabilă de a se frînge și a adera, dar și de a renunța, sperînd în disperare, el pretinde ceea ce știe că nu i se poate da, nu e cine să-i dea. Pentru că : „Sufletul omenesc care s-a atîns odată de cele eterne își cere nemurirea, sau, dacă nu o poate crede se frînge într-un uriaș *îmn funebru* ca pentru apunerea zeilor“ (G.). El însuși, fiind cel care nu poate crede, înalță acel *uriaș îmn funebru*. *Memorialele* nu sînt decît fragmente ale acelui *îmn*, blocuri disjuncte dintr-un templu posibil.

Un templu fără Divinitate⁴. Căci deși sacerdotul laic rostește cuvinte, altă dată sacre, ori referîndu-se la cele sacre, ele apar, în textele sale, desacralizate. De pildă : Epitaful la *Rosalia* — „*Tu nos fecisti ad te, cor nostrum inquietum est, donec requiescat in te*“, text din *Confesiunile* sfîntului Augustin este transferat, ca sens, de la divinitate patriei. Chiar traducerea pe care o dă Pârvan este o versiune ușor modificată, spre mai marea glorie a patriei : „Pentru tine datu-ne-ai tu viață și inima noastră este fără odihnă, pînă ce se odihnește întru tine“. Patria este matrice și înormînt al vieții. O altă expresie desacralizată este acea prin care imperiul celor ce au murit se arată a nu fi „din lumea aceasta“. Dar nu este nici un „dincolo“ în accepțiunea mitică sau religioasă obișnuită. Unde sînt cei ce nu mai sînt ? Singura nemurire pe care le-o acordă gînditorul este aceea pe care le-o asigură memoria. O memorie biologică a speciei : morții trăiesc în noi și în cei ce ne vor urma, cu întreaga lor

personalitate. O memorie conștientă, o rememorare cultivată. O memorie a operelor, proiecție și întrupare a ființei umane în ceea ce prelungește gestul omului. Toate aceste sensuri ale memoriei se conjugă în ceea ce s-ar putea numi o praxis a istoricului.

Istoria este pentru Pârvan, mai presus de orice, o memorie revivificatoare a umanității. Nu ne miră gestică rituală cu care profesorul de istorie antică și epigrafie slujea la catedră, atunci când înțelegem ascultându-l, urmărindu-i textele, ce rol *apocatastazic* îi atribuie el istoriei. Știință, desigur, dar în fond artă cultică a resurecției. Numai istoria este în stare să provoace *repetiția*, să redea viața celor ce au murit. Nimic mai trist decât refuzul amintirii ; a uita înseamnă a omorî din nou. Numai cei ce n-au iubit niciodată sînt în stare să dea uitării ; ei „lasă fără durere să se ucidă o lume...” (*id.*). Vocația istoricului este, așadar, o vocație a iubirii, a pietății și a aducerii aminte. Nu este mai înaltă laudă a muzei istorice decât aceea pe care Pârvan i-o înalță într-un fragment retoric superb : „Tu, Clio, culegi de pe morminte florile uscate și ni le faci iară vii. Înflorind proaspete, ca cicoarea pe lanuri. în roua dimineții. Tu, Clio, încălzești cu focul tău trupurile de demult adormiților și îi faci iară vii, trăind din nou puternic în lumea lor și năvălind plini de viață în lumea noastră ; cu singele încă lunecînd pe armurile lor, cu patima încă aprinsă în privirile lor, cu visul încă palpitînd în făptura mîinilor lor.”

Aceasta este „taina cea mare” a istoriei, și puterea ei. În clogiul funebru al unui istoric, la mormîntul lui Dimitrie Onciul, cu patru ani înainte de propria sa moarte, după ce se adresează participanților prin acea cvasiinițiatică formulă — „pioși mărturisitori întru taina morții” —, Pârvan descrie condiția istoricului ca pe aceea a unui inițiat ce coboară *ad inferos* pentru a smulge tenebrei și a readuce la lumina zilei palidele vedenii uitate. E exemplară pentru viziunea istoricului-artist proiecția alegorică. închipuînd demersurile științific-concrete ale savantului sub forma unui mister de inițiere. Căci Clio, pe care o înfățișează încălzind trupurile „demult adormiților”, își are „închinătorii” ei, „rugătorii” ce coboară — asemenea lui Orfeu — sub pămînt. la „umbrele nemîngiate”. Misiunea istoricului este aceea de a participa la o adevărată *nekya*, la un sacrificiu pentru evocarea morților (ca în cîntul XI din *Odiseea*), și chiar *să se sacrifice*

pentru a reda viața unei umanități defuncte. Căci acesta este sensul (alegoric, desigur, dar, pentru Pârvan adevărat *în esență* nu numai *în figură*) al acestui final de mister păgîn la care, într-o zi din 1923, întristata adunare din jurul corpului neînsuflețit al istoricului Dimitrie Onciul a putut să asiste ascultîndu-l expus într-un verb măsurat și totodată exaltat : „Și închinătorii către Clio ard acolo în întuneric sufletul lor, ca să facă lumină și să dea căldură, să dea contur și să remodeleze trup palidelor vedenii așa de tare uitate. Și celor cari-și ard mai credincios și fără cruțare sufletul pentru morți. Clio le dă în grai și în scrisul pe piatră răsunset și linie a Eternității“ (*Im.*).

Patosul *Memorialelor* este impus desigur de gravitatea comemorării ca spectacol afectiv. O convenție arhaică a culturii mediteraniene impune cîntecului de jale și de biruință cîntat în cinstea eroilor, o tonalitate patetică. Asemenea *trenelor eline*, Pârvan întonează în *Rosalia* (și în alte texte din *Memoriale*) un cîntec glorios-funebru în cinstea celor căzuți pentru libertate. Eroismul luptătorilor nu e jertfa resemnată a morții lor, ci un eroism „activ... care înfruntă soarta“ (*R.*). Ca atare, el nu trebuie să stîrnească doar compasiunea lăcrămoasă, ci o admirație stenică. De aici conjugarea, în expresia patetică, a lamento-ului cu tonul odei triumfale. Structura imnică a *Memorialelor* este evidentă în discursul kerigmatic al poetului-istoric. Stil înalt, nobil, transfigurînd tot ce este pedestru, orice aparentă vulgaritate, prin tonul oracular, sentențios sau declarativ-patetic. Or, stilul acesta, caracterul kerigmatic al discursului implică un rost particular atribuit de Pârvan cuvîntului. Pentru el, cuvîntul este mîntuitorul faptei. Faptele umane, gesturile omului istoric stau sub condamnare la moarte. Cuvîntul trebuie să le izbăvească din uitare. Numai Cuvîntul are virtuți mnemonice. Dar nu orice cuvînt ci numai cel inspirat de Clio sau — am putea spune — de Mnemosyne. Magna Mater a memoriei, maica Muzelor. Folosind o expresie mai puțin mitologică, se poate spune că, pentru Pârvan, există o *sferă* a rostirii istorico-poetice, care, atunci cînd îndeplinește condițiile cuvîntului kerigmatic, constituie unica șansă a supraviețuirii umane.

Eternitate sublimă și derizorie. Amintirea unei cetăți, a mai multor generații este adunată toată în cele cîteva cuvinte săpate în piatra unor puține zeci sau sute de stele, sau în me-

talul câtorva mii de monezi. Și încă aceste cuvinte se repetă neconținut, cu foarte mici variante. E inevitabilă melancolia celui care consideră lespedzile de la Histria. Ne iluzionăm dacă ne închipuim că verbul, oricât de bogat și de profund, poate efectua resurecția unei lumi defuncte.

Analizînd inscripția de pe stela lui Anaxandros din Apollonia, de la începutul secolului al V-lea (contemporană cu bătălia de la Marathon și cu tragediile lui Eschil) Pârvan îi dă o altă interpretare decît aceea a elenistului A. Brückner, semnificativă pentru viziunea sa asupra morții. El remarcă „simplicitatea austeră a liniilor“ (imaginea de pe stelă e figurativă), „grația sobră a gesturilor“⁵. Între scena de pe stelă și cele de pe friza Parthenonului nici o deosebire. „Aceași deplină liniște, venind din aceeași armonie între lupta vieții și scopul vieții : consacrată toată Statului...“ (G.). În optica aceasta, viața e considerată un dar al zeilor, iar idealul vieții este de a excela în meserie, de a fi bine văzut, de a sluji Statul. Moartea — în această perspectivă perfect imanentistă — nu e o fatalitate. Ea nu stîrnește revolta, ci pretinde împăcarea. Ea este, esențial, odihnă, după tumultul vieții. Această interpretare a stelei funerare (desigur întemeiată din punctul de vedere al epigrafistului) respiră ethosul lui Pârvan, ca și calma sa tentativă de a identifica pacea, tăcerea și moartea. Ciudat, omul acesta pe care-l vedem neconținut încordat, veghind fără încetare pe un promontoriu înaintat, ne revelează umila sa adorație față de simplele rînduieli ale vieții celei mai obișnuite. În ele vede o temelie a duratei într-un univers al devenirii. „Nu întîmplările neașteptate, ci faptele cele mai obicinuite ale vieții alcătuiesc temelia cea vecinică a ființei noastre ; chipul în care simțim aceste lucruri monumental simple și clare (deșteptarea dimineții, culcarea seara, prînzul, mersul pe drum, liniștită stare de vorbă) lămurește viața noastră...“ (L.). Este izbitoare asemănarea dintre aceste comentarii ale lui Pârvan, pe marginea unei antice stele și un fragment din *Elegia II* de la Duino a lui Rainer Maria Rilke. Versurile poetului sînt și ele o glosă la imaginea de pe o asemenea stelă funerară :

„Nu v-au mirat pe atîta stelă ale omului
prevăzătoarele gesturi ? iubirea și despărțirea nu odihneau ele

atît de uşoare pe umeri, de parc-ar fi fost urzite
 altfel ca la noi ? Amintiţi-vă mîinile,
 cum odihnesc fără-apărare, deşi e putere în trupuri.
 Stăpîni pe ei, aceştia ştiau : pînă aici suntem noi,
 iată ce-avem, doar atît să ne-atingem ; mai tare
 ne sprijină zeii. Totuşi asta priveşte pe zei.

(tr. Maria Ana Murnu)

Continuînd parcă gîndul şi chiar expresia lui Rilke, Pârvan spune : „Ci noi nu sîntem zei. Pentru noi, nu raţiunea inexorabilă ci iubirea şi mila infinită e legea vieţii“ (R.).

Desigur, mai este o altă moarte decît aceea *de pace*, a trecutului, a amintirilor, decît moartea ultimă. E aceea publică, moartea *de război*, pentru salvare, pentru viitor, „la care nu se plînge, ci se fac jurăminte“ (id.). Era firesc (ţinînd de *firea* lui Pârvan) ca istoricul să facă apologia jertfei neprecupeţite pentru comunitate. Moartea pentru altul şi, cu atît mai mult, pentru patrie, este o jertfă necesară : „suprema caritate e darea vieţii tale spre a păstra viaţa celui iubit, cu atît mai mult spre a păstra viaţa patriei tale“ (id.). Un extrem stoicism ca şi un entuziasm extrem pot îndemna spre o asemenea trăire-limită. Şi unul şi altul aparţineau fiinţei morale a istoricului-poet. Mai puţin inteligibilă (deşi nu inexplicabilă) este lauda războiului pentru „opera lui de purificare prin foc şi fier“ (R.). Să nu uităm însă că, *Rosalia*, textul memorialului apologetic în cinstea celor ce „au căzut pentru libertate“, citit la 20 noiembrie 1918 la redeschiderea cursurilor de istorie antică, exalta sacrificiul şi pe cei ce s-au sacrificat pentru patrie, nu moloh-ul ucigaş care a înghiţit atîtea vieţi. Un fapt este cert : după Pârvan, gîndul şi gestul uman ar cădea neconţinut în inerţia repetiţiei degradante, dacă n-ar fi biruite prin eroism şi martiriu. Şi poate supremul triumf al celor ce-şi dau viaţa pentru o nobilă cauză, este tocmai acela pe care-l repurtează asupra morţii. E ceea ce ştia Prometeu al lui Eschil cînd rostea cuvintele de care Pârvan îşi aducea aminte : „Am pus capăt groazei pe care aşteptarea morţii o inspiră muritorilor. Am făcut să locuiască în sufletul lor speranţele oarbe.“ Dar nu numai în opera clasicii găsea el un îndemn spre curmarea „groazei“, ci şi în arhaicele tradiţii

ale poporului român, ca și în lunga experiență a martiriului pe care acest popor a trăit-o cu infinită răbdare.

Și, totuși, uneori calmul impus, răbdarea, pacea și odihna rîvnită, toate nu pot să împiedice jalea. Etica nu mai puțin decît retorica nu-i îngăduie lui Pârvan lamentația. Expresia patetică pe care și-o permite este aceea a unui *threnos*, a cîntecului de jale pe care-l urmează, îndată, un cîntec de biruință. Uriaș imn funebru — „ca pentru apunerea zeilor“. Numai prin ritualizarea poetică a durerii, aceasta merită să fie exprimată. Altfel : „Toată durerea din lume nu poate ajunge pentru a plînge un suflet care în veci nu se va mai înfiora de armonia luminei din lume“ (G.).

Meditația lui Vasile Pârvan asupra morții nu este, așadar, nicidecum o pierdere voluptoasă într-o reverie thanatică. O tulburare existențială poate fi, desigur, remarcată în subteranele ei. Dar, cum însuși o spune despre comunul muritorilor, despre omul „obicinuit“ : „Singură vederea morții e în stare să-l tulbure și să-l silească a gîndi asupra vieții...“ (G.). Deci — așa cum a observat Pascal și atîți apologeți — gîndul morții este cel care incită conștiința, o apleacă asupra întrebărilor vieții.

Recunoaștem în Vasile Pârvan o conștiință etică. În universul pietrelor, îl putem surprinde căutînd febril vestigiile unei *existențe morale*⁶. Avocat al unei vieți plenare, el n-o vede nicidecum izvorînd dintr-o obscură sursă instinctuală, n-o vrea cîtuși de puțin deslănțuită. Dimpotrivă, se vrea pe sine un *înlănțuitor*, un apărător al Legii, un propovăduitor al supunerii la valorile etice care supraordonează existența umană. Termenul însuși de «înlănțuitor», folosit de el în legătură cu personalitatea etică a lui Dimitrie Onciul, se referă atît la cel care se *înlănțuie* pe sine (liberă abdicare la o libertate anarhică), cît și la ceea ce *înlănțuie* pe alții într-o ordine a legii. În cele spuse de Pârvan, la mormîntul lui Dimitrie Onciul, îl recunoaștem în întregime pe el însuși : „...a fost înlănțuitorul : s-a înlănțuit și pe sine și pe alții în ceea ce era orînduire prealabilă, poruncă legală a oamenilor, desfășurarea minuțioasă a logicei, determinism absolut al metodei“ (Im.). E adevărat, „deslănțuiții“ își au și ei rostul lor : dîn erupțiile lor dezordonate, nebunești, se pot naște uneori inițiative, idei fecunde ; dar : „tările și națiunile se păstrează prin opreliștile întîrzietoare ale înlănțuitorilor“ (Im.). Legea care „înlănțuie“ conferă putere morală ; obstacolele nu fac

decît să întărească sufletele celor tari. Virtutea nu are nevoie de pante lesnicioase, ci de înguste și abrupte cărăriuitoare. A te supune unei legi superioare nu înseamnă a ceda puterea, ci a dobîndi putere. „Numai un mare entuziast crede în existența unei legi universale etice, mai presus de urîtenile morale evidente și, aparent, precumpănitoare, ale vieții“ (R.).

3. PROZA HYMNICĂ

„...Wo zu Dichter in dürftiger Zeit?“ — La ce bun poezii în timp secetos? — se întreba Hölderlin. Pârvan, bîntuit de mari secete interioare, își va fi pus adeseori această întrebare. Marii poeți ai agoniei (*agon* în vechea elină are sensul de *luptă*), tragicii greci, îi erau foarte apropiați. El însuși nu putea să vadă într-însii evangheliști purtători ai unui mesaj mîntuitor. Pârvan a trăit, fără îndoială, experiența interioară a rupturii, renunțarea conștiință la credință. „Dumnezeu e mort“ al lui Nietzsche a însemnat pentru el mai mult decît o constatare rațională. În *Anaxandros*, dialog de o clasică frumusețe despre originea și semnificația tragediei, respinge teza originii dioniziac-liturgice a teatrului antic. Teza sa, în care recunoști ecouri nietzscheiene, este aceea a nașterii tragediei din disperarea populară, din necredință și revoltă. Eroul tragic este cel care pătîmește sub asprele legi ale Firii. Prin el „poporul strigă blestemele sale împotriva zeilor geloși care sfarmă tot ce e bucurie, frumusețe, mărire omenească“ (A.). Pârvan a meditat, desigur, asupra paginilor din *Die Geburt der Tragödie*, dar teza sa e mult mai sumbră decît a lui Nietzsche. Structură esențial tragică, pentru el tragedia e un strigăt de neputință a omului, un lamento asupra soartei, un act de răzvrătire: „...necredință, hulă, singurătate e în sufletul aspru al Tragicului“. Mai mult decît teoria lui Nietzsche asupra originilor tragediei, mesajul din *Götterdämmerung* a avut ecou într-însul. Recunoaștem sonurile patetice ale vocii lui Zarathustra, într-o declarație ca aceasta: „Sufletul omenesc care s-a atins de cele eterne își cere nemurirea, sau, dacă nu o poate crede, se frînge într-un uriaș imn funerar pentru apunerea zciilor“ (*id.*). Fiecare memorial al lui Pârvan este cite

un asemenea *hymnos*, cîntare gravă, de jale și laudă, celebrînd eroii cugetului sau ai faptei umane.

Condiția poetului se justifică tocmai prin existența sa, pe care o putem numi *hymnică*. Poetul e necesar în devenirea universală, ca unul care consemnează trecerea și garantează dăinuirea. El este astfel *cel-care-rămîne* și care, prin artă, triumfă asupra corupției universale a timpului. Conștiința neantului nu-l împiedică pe poet să dea *cuvînt* unui sentiment tragic al vieții. Suferință convertită în biruință. „Tragedia e *pathos*, întîmplare și încercare omenească, suportată cu *ethos*, cu tărie de caracter divină“ (*id.*). Astfel arta devine o supremă pedagogie. Ca și Hermes, zeu psihopomp, conducînd sufletele celor morți în lumea de dincolo, tot astfel artistul e o călăuză a sufletelor în această lume. „Noi săpătorii în piatră învățăm pe oameni a vedea viața“ (*L.*). Într-o „vedenie de piatră“, în gesturile simbolice ale statuii, în gîndirea monumentală care alege ce e statornic de ce e trecător în om , ca și în vorba spusă solemn „pentru a da viață ori moarte“, arta se oferă ca o introducere la un mod de-a fi și a vedea.

Ea este, mai presus de orice, *comemorare*. În meditațiile sale, viața nu îi apare lui Pârvan ca o deșertăciune, ci ca o sumă a valorilor ce trebuie neîncetat salvate și comemorate. Comemorarea e un act cultic, esențial uman. Aparține condiției noastre înscrierea pentru veșnicie a prezenței noastre aici, în lume. Nemurirea, ceea ce Pârvan numea „taina vieții celei fără de moarte“, se obține, după el, numai prin perpetuarea amintirii. Oamenii mor, omenirea durează. Singura permanență a omului este aceea din memoria omenirii. Amintirea e unica nemurire care ne e permisă, singura mîntuire din neant accesibilă omului. Artă e cea care transpune în materie „liniile fundamentale care constituie *perpetua amintire* a unei mari dureri“ (*id.*).

Cuvîntătorul din *Memoriale* are o singură mare ambiție : a lăsa un *monumentum*. Îl vedem pe Pârvan în mijlocul unui popor de statui, el însuși conștiința lor, oficiînd ca un sacerdot într-un templu cu colonne albe.

Artă monumentală nu este solipsistă. Caracterul hymnic al prozelor lui Pârvan nu ne îngăduie să le echivalăm cu monologul liric. Ele au la bază *dialogul tragic*. Chiar și solilocviul „săpătorului în piatră“, implicînd *chemarea de departe*, este, în

fond, un dialog. Însingurarea lui Pârvan îi era, desigur, esențială, dar tot astfel nevoia dialogului ținea de natura sa. Discursurile, chiar și studiile sale au caracterul vădit al *mesajului*. Ele comunică, declamă, propovăduiesc, învață, avînd un rost didascalic (nu pedant-didactic), într-o economie mai largă a formării omului. Magistrul nu pierde nici o clipă din vedere această finalitate a scrisului. În viziunea sa, artistul este un dascăl de umanități, unul care îi învață pe oameni să *vadă* viața și să se *vadă* pe sine. El îi *trezește* pe oameni, veghează asupra aprinderii într-însii a conștiinței. *Trezirea* coincide cu revelarea conștiinței și este legată de apariția cuvîntului viu.

Numai cuvîntul are puterea de a *deslega* în fața noastră natura și de a trezi în noi conștiința. Cînd face o dată, în fața unui prieten, detractor al artei, apărarea acesteia, Pârvan se referă tocmai la facultatea cuvîntului artistic de a descifra tainele firii. „Natura e ca o inscripție hieroglifică : pînă ce nu vine cineva să ți-o descifreze («gîcind»-o ori «studiind»-o, în orice caz cu puteri mai mari de pătrundere decît ale celorlalți muritori) tu nu poți ști ce frumusețe e ascunsă în rîndurile acelea încurcate“⁷. Arta are o putere divinatoare, pe lîngă cea oraculară. Ea revelează, inițiază. Căci pentru noi nimic nu este manifest, nimic nu se descoperă de la sine. Frumusețea însăși nu ni se arată. „Căci e mincinoasă învățătura că frumusețea ome-nească e prin sine însăși luminoasă, că oricare o vede, și că ea e de la sine destinată a fi înțeleasă și trăită de muritori“ (Ros.). Nu, frumusețea unei inscripții — paleograful o știa atît de bine — nu se descoperă în fața ochilor neavenitului. Cînd vrea să-i comunice Martei Bibescu inscripția preferată ezită între două, căci — spune el — are două suflete : unul, acela al «maestrului Erasmus», filolog, epigrafist, iubitor și cunos-cător al antichităților, pentru care mai presus de orice stă marea inscripție a lui Traian, și un alt suflet, al muritorului de rînd care vibrează la lectura unei inscripții de mulțumire în cin-stea Dioscurilor. Să observăm că amîndouă inscripțiile — cea falnic-imperială, și cea modestă a lui Callicrates și a oștenilor fericiți că au scăpat cu bine din război — consacră cîte un *monumentum*. Literatura aceasta monumentală are nevoie, însă, de o inițiere ca orice artă, fie că e majoră ori minoră. Ea se cere „descifrată“. Artistul pârvanian e un sacerdot care ofi-

ciază, abstras, care slujește descoperind mistere ce rămân însă mistere. Artă este, astfel, o vorbire, alta decât cea obișnuită, mai pură, mai esențială, mai dificilă. „Fiecare din noi își are și o limbă străină în care oficiază și ea e adesea neînțeleasă chiar celorlalți tovarăși, necum încă mulțimii. Cultul nostru pentru cele nouă Muze este dară aspru și pur...” (*Im.*).

Obișnuiți să gustăm și să prețuim valorile poetice ale textelor lui Pârvan, neglijăm tocmai caracterul lor *prozaic*. Retorica scriitorului nu trebuie confundată cu o poetică. Gesturile, tonul sacerdotal nu sînt cele ale unui poet, ci cele ale unui orator. Artă sa este aceea a prozatorului, prin intenționalitatea ei profundă, ca și prin structurile ei stilistice. Poeticul îl amenință în realitate pe acest vorbitor, îl ispitește, ca o sirenă primejdios-atrăgătoare, spre hăurile vorbirii ce se ia pe sine însăși drept obiect. Noi înșine citindu-l pe Pârvan sîntem tentați la tot pasul să cădem în cursa sirenelor care ne pîndesc, ne încîntă, cu voca lor fermecătoare ce nu rostește nimic, numai modulează materia sonoră, trezind în noi vîrtejuri de rezonanță simpatetică. Ascultăm încîntați, cum vrăjiți îl ascultau pe profetul în redingotă elevii săi :

„Pe undele Mării Lycie plutește spre Roma, în corabia îmbrăcată cu întunecată purpură urna funerară a lui Ulpius Nerva Traianus.

Bat valurile cu sunet ritmat în prora corăbiei. Alunecă ușor în cadența perfectă vîslele lungi care mîngîie valul. Dinspre Marea Cretică, unde se coboară să se culce, Helios trimite o ploaie de lănci înșingurate. Se ridică și se pleacă marea în largile ondulări ale hulei, ca un sîn de femeie odihnind fericită. E ritmul de vecinicie a lumilor. E gîndul scos din hotare de timp și de spațiu, acordat eonic cu pulsarea astrelor. Ca fumul tămîici în aer, așa plutește tot mai sus, către cerul albastru, sufletul nostru desfăcut din nimicnicia vieții.

Pe puntea corăbiei e *pervigilium sacrum*.

Alunecă plectrul pe coardele lirei.

Cad sunetele calde, ca lacrimi de aur pe scuturi de argint.

Între cer și mare, în nemărginirea clară, e singur glasul lirei, care sfios șoptește de sufletul omului. E ploaie de note de aur în marea tăcere a serii...” (*P.*).

Cedezi cu delicii tentației glasului care — atunci cînd este ascultat în sine și *pentru* sine — îndeamnă la reverie, adormind conștiința. Dar, am văzut că Pîrvan vrea, dimpotrivă, să trezească conștiințele. Dialogul său, mesajul său incită, nu anesteziază. Și apoi, chiar dacă, uneori, în proza sa se organizează scurte secvențe asemănătoare cu fragmentele unei ode ori ale unui epos simbolic, aceste coagule poetice sînt bine asimilate de „gîndirea monumentală“ (L.). a prozatorului. Pentru el, ca și pentru Michelet — alt ispitit al Poeziei, al liricelor confensiuni și delectări, ca și al complacerii în sine a verbului — proza este o construcție superioară oricărei efuziuni, oricît de abisale. Numai Prozatorul este în stare să dureze un *Monumentum*. Numai el dialoghează cu umanitatea, cu universul, cu Tăcerea însăși. Poetul este închis în solilocviul său.

Or, Pîrvan este prin excelență artist-vorbitor. Modul hymnic al prozei sale este un mod al vorbirii ceremoniale, grave, ritmate. Hymnicul reprezintă o stare de spirit ca și o dispoziție a vorbirii (*ὕμνῳ* însemnînd a cînta un cîntec grav, religios sau eroic, a celebra în cîntece, a lăuda sau a deplînge suferințele). Hymnicul se asociază în proza lui Pîrvan cu gnomicul. Textele au un caracter sapiențial prin formule, sentințe extrase parcă din tezaurul unei înțelepciuni arhaice. Apotege-mele rostite pe un ton grav demarchează perioadele ample. Stilul oratorului este aulic, gnomicul alternînd cu exaltarea, totul lărgind și spărgînd în cele din urmă limitele aulei academice. Dînd impresia unui cadru imens al discursului. Vorbitorul e uneori calm, ponderat, sentențios: „Căci mulți sunt muritorii cei înțelepți, buni, meșteri în a cuvînta ori a turna chipuri de lut, meșteri în a duce după ei mulțimile. Dar puțini sunt muritorii cumînți“ (Im.). Alteori, nobila melancolie gnomică se întrerupc și irupe sub forma unei imagini mitologice, a unui lamento, ori a unei figuri exultante, patosul⁸. Ordine aticistă brusc străpunsă de un vârtej stilistic asianic. Dar în curînd vârtejul este strunit, și proza redobîndește calmul și armonia sa esențială.

„Din seninătatea armonioasă a operelor mele nu poate ceti fiecare ce-l îndeamnă inima lui?“ (L.). Da, firește. Dar nu e primejdioasă o asemenea prea largă deschidere, o prea mare disponibilitate interioară a textului? Însăși „seninătatea armo-

nioasă“ ascunde atâtea capcane ! Arta prozei lui Pârvan este simbolic-schematică : aceeași mască ascunde mișcări diferite. Ea acoperă și revelează o ambiguitate fundamentală. Prozatorul însuși pare să fi fost conștient de aceasta. În parabola-meditație asupra artei și artistului, *Laus Daedali*, e foarte clar indicată natura duală a artisticului, *adevărul și înșelăciunea* sa. Arta e transpunere în materie a „liniilor fundamentale care constituie perpetua amintire a unei mari dureri“ (*id.*). Dar tot ea este o supremă înșelăciune : „Și preferăm să ne înșelăm noi pe noi...“ Acest dublu chip al artei este, de fapt, ambiguitatea disperată a Prozei. Poezia își are alibiurile sale prin care scapă atât de obligația *adevărului*, cât și de oprobriul posibil al *înșelăciunii*. Neavînd pretenția de a rosti adevărul, ea nu poate fi acuzată de a înșela. Ca și sculptura lui Alegînor, proza este în schimb datoare să folosească cuvîntul *oracular*, sibilin prin esență. dar totodată revelator, al tainei.

Istoricul, lectorul inscripțiilor săpate în piatră este mereu dispus să identifice arta verbului cu aceea a statuariei. Artistul său exemplar, Alegînor, este sculptorul în piatră grăitoare. De aceea pentru a intui caracterul prozei lui Pârvan (ca viziune și structură) trebuie să urmărim analiza apologetică la care supune el în *Laus Daedali*, condiția sculpturii. Verbul, asemenea marmorei, opune o rezistență spiritului. Rezistența materiei înnobilează gestul artistului, îi conferă o demnitate eroică. Dar nu tot această inerție a substanței face ca să fie, îndeobște, atât de puțină viață în operele de artă ?⁹ Format printre imaginile antropomorfe ale artei clasice mediteraniene, Alegînor-Pârvan găsește în trupul omului modelul ideal al sculptorului (ca și al vorbitorului), canoanul uman al oricărei arte. Corpul glorios este modelul ireducibil al artei clasice. Trupul se dovedește, însă, uneori, mai puternic decît voința de artă : „...trupul nostru însuși, singurul model după care putem turna ori ciopli materia nu se poate topi de flacăra gîndului, spre a se mlădia la toate visurile fantastice ale geniului nostru antimaterial. Și atunci, în biata sărăcie a cîtorva atitudini fizice ale pastei netrebnice din care sîntem alcătuiți, trebuie să găsim semne de arătare și altora a tainelor din noi“ (*id.*). Pârvan visează o artă făcută ființă ; o artă revelatoare a tainelor ființei. Căldura umană — el însuși trebuie să o recunoască — se pierde, „îngheață în contactul cu materia,

căreia voim să-i impunem înfățișarea pasiunii noastre" (*id.*). Arta, în această perspectivă, e luptă cu inerția firii, a materiei dar și a noastră. Ea este o violentare a naturii, o înșelare a ei („...o putem înșela să ni se supună" - *id.*). Grandoare și mizerie a artei. Marea revelatoare este o uzurpatoare.

Cu severitatea unui jansenism răsăritean, Pârvan descoperă caracterul futil al artisticului. În orice artă se consumă o sfîșiere a tăcerii primordiale. Și dacă nu este faptă omenească mai vrednică de înaltele titluri ale umanului decît aceea de a ieși dintr-un neant primar, nu este gest mai ușuratic decît acela al divertismentului de dragul divertismentului. Or, este în faptul artistic ceva din joaca unor „copii neastîmpărați, cari se îmbată de propria lor larmă" (*id.*). Zgomot, mișcare, „împodobiri colorate ori săpate" (*id.*), toate acestea ne fac să uităm tragicul condiției noastre. Cunoștea Pârvan critica pascaliană a *divertismentului*? Probabil. Dar ascetul cugetului era firesc să ajungă la o denunțare a „neseriozității" artei. Deloc *homo aestheticus*, el condamnă toate formele pe care le ia juisarea estetică. Spre deosebire, însă, de Pascal, critica divertismentului artistic se asociază în textele cugetătorului român cu apologia artei *oraculare*. De fapt, cuvîntul poate avea valoare de oracol. Și, s-ar putea spune că, pentru Pârvan, toate artele se reduc la arta cuvîntului. Ca atare, în toate se poate desfășura acțiunea oraculară, revelatoare a cuvîntului. „Și doară cuvîntul, spus, ori cîntat, ori scris, și gestul, săpat ori zugrăvit, ori pus viu în mișcare prin jocuri de teatru, au fost să fie oracolul rar, greu de multul înțeles, pentru taina ce se zbate în sufletul nostru cînd ne trezim la conștiință în mijlocul vieții" (*id.*). Artistului, care nu e deci un simplu saltimbanc, i se pun marile întrebări, ultime, ale existenței. Întrebări grave, terifiante chiar, asemenea celor puse de Sfinx. Rareori scriitorul se dovedește a fi un Oedip iscusit. De multe ori, el cedează în fața enigmei, preferînd inerția vieții comune riscului asumat de spiritul temerar: „...ca niște copii sfioși, lăsăm adesea opera neisprăvită, sfinxul neîntrebat, fugind speriați înapoi, în pasiva suportare a vieții" (*L.*). Astfel, creația artistică poate fi reprezentată drept o comedie umană, cînd burlesc-jucăușă, cînd grav-existențială. Divertisment sau oracol, arta prozatorului este aceea a omului care fuge îngrozit din fața sfinxului, refugiindu-se în

jocul totalei uitări, sau care perseverează în voința de a răspunde la toate întrebările, deci de a-și *aminti* totul. De aceea, ca istoric, îl interesează datele nu în nuditatea lor, ci asimilate pe un plan existențial, ca o memorie a umanității. Fără să fie un adept al lui Platon, îl preocupă *reminiscentele*, urmele unei vieți (nu a *ideilor*, ci a deplinei realități, a vieții trăite, umane) ¹⁰. Semnele prezenței trebuie descoperite și consemnate pentru a li se reda neconținut, ceea ce neantul le fură : durată. Numai acel artist poate spune, împreună cu Horațiu, *non omnis moriar*, care a înțeles valoarea cultică a amintirii, care cunoaște puterea renăscătoare a gândului și a cuvântului. Înaintea Sfînxului, se cere ca omul să-și amintescă umanitatea sa. De aceea, în ipostaza sculptorului și a vorbitorului, artistul Pârvan ascultă de obsesia sa profundă : aceea a chemării. El bate cu încăpăținare la o poartă despre care știe că nu se va deschide decît pentru a-l înghiți și pe el. Dar dincolo de viața omului și îmbrățișînd-o, este viața omenirii.

Conștiința tragică a lui Pârvan nu sucombă într-un nihilism axiologic ¹¹. Ea se împlinește printr-o conștiință etică și chiar printr-una artistică activă. Etica este aceea stoică. Pârvan aderă la doctrina datoriei fără răsplată. Comentariile lui Marc-Aureliu sînt, pentru el, ateul care respinge miracolele creștine, „singura cale de mîngîiere“. Cît despre conștiința artistului, aceasta nu trebuie confundată cu una estetică. Rareori a existat un artist mai potrivit oricărui estetism. Concepția ca și practica unei arte rituale, cultice, întemeiată pe amintire, deci repetiție, exclude cultivarea estetistă a *unicului*. Tragediile gîndite ca și frizele și metopele construcțiilor antice, prin stereotipia, prin stilizarea gesturilor consacrînd perenitatea pasiunilor umane, sînt pentru autorul *Memorialelor* modele exemplare ale unei arte rituale. Statuile i se par uneori „prea goale de înțeles“ ; de aceea „seara mă afund în Tragici ori rătăcesc la Callirhoe“ (*L.*). Frumosul care nu *exprimă*, care e lipsit de sens este zădărnice. A jertfi frumosului înseamnă a te închina neantului.

Cînd urmărești în corespondența lui Pârvan (atît cît ne-a rămas dintr-însa) itinerariul său spiritual, observi cum formarea artistului este concomitentă cu abolirea estetului. Pînă și lecturile și observațiile pe marginea lecturilor sale sînt semni-

ficative pentru acest dublu proces. Surorilor sale, Lucreția și Elvira, le scrie de la Berlin, în 1905, cu scopuri evident fratern-pedagogice, despre operele care au contribuit la formarea sa spirituală și pe care le propune ca fiind exemplare. De la Anatole France, Thackeray, Hawthorne, Turgheniev, Alfred de Vigny, Renan, Taine, a primit „lecții“, ca de la niște maeștri ai spiritului. O asemenea lecție necesară omului modern i se pare cu neputință de primit din partea unor Zola, Tolstoi, D'Annunzio sau H. S. Chamberlain. Virtuțile proprii unei tinere fete le crede sporite cu ajutorul unor lecturi din Alphonse Daudet, Henry Bordeaux, Thackeray ori Dickens. Oare numai pentru a le scrie celor cărora le scrie se simte obligat să vitupereze împotriva unor Baudelaire, Verlaine, Moréas, „niște bolnavi, sufletește ca și trupește...“ ?¹² De fapt, oprele literare pe care le admiră sau le osîndește Pârvan sînt, la acca dată, cele promovate sau condamnate de semănătoriști. A pune în admirația ta pe Eminescu, „pe cel mai mare naționalist... pe cel mai idealist visător“, la un loc cu „Baudelaire și alte jigodii“, ce oroare ! Asemănîndu-l pe „păgînul D'Annunzio“ cu puritanul Nathaniel Hawthorne, îl recomandă pe acesta din urmă. Căci valoarea etică precumpănește, pentru el asupra valorilor estetice. E evident că Fogazzaro, Hawthorne, Bordeaux sînt preferați pentru mesajul moral din operele lor. Mai exact, ar trebui să vorbim despre capacitatea lor de a „înălța“, de a oferi accesul la o spiritualitate ideală. Însă atunci cînd trebuie să definească idealul urmărit, el o face în termenii unei valori etic-estetice. Pentru a deveni un om complet, singurul principiu luat în considerare este cel clin al *Armoniei*. „Pacea cu lumea și cu tine însuși, perfecta armonic internă și externă provenind de la găsirea drumului ce se potrivește puterilor și nădej-dilor talc, în cutare ori cutare cugetător, iată ținta pe care trebuie s-o aibă, din acest punct de vedere, citirea operelor literare.“

Arta lui Pârvan se întemeiază astfel, în parte cel puțin, pe sacrificarea concupiscentelor, a libidinei artistice. N-am putea ajunge la extremitatea afirmării unei arte efectuate în pofida artisticului, căci scriitorul nu este un artist fără voie. El elimină (sau vrea să elimine) din prozele sale orice cursă a esteticului. Într-un fel e aceeași situația istoricului față cu

istoria. Pârvan n-a vrut să fie doar un *tehnites*, un meseriaș opac la gîndul filosofic, la rațiunile superioare ale istoriei pe care le caută exersînd istoriografia. *Memorialele* sale — ca și eseurile — conțin pagini de proză în care sublimul irumpe la tot pasul. Acest *sublim* este evident o valoare estetică, dar conjugată cu acele valori spirituale la care aspira gînditorul. Fiind însă o valoare *de expresie* nu una *de trăire* (chiar dacă o presupune pe aceasta, sau tinde către aceasta), ea este o valoare artistică. De aceea, vom vedea în *Memoriale* nu actele unui erou tragic, ci paginile unui artist al verbului. Asemenea discursurilor funebre ale lui Bossuet, ele nu vor duce niciodată la canonizarea vorbitorului. Strălucite gesturi verbale, înconjurate de întreg aparatul ritual-ceremonios al vorbirii, pornind dintr-o viziune tragică, ele trădează purtătorul lirei mai curînd decît eroul amar. Astfel, chiar dacă gînditorul pune mai presus decît frumosul, iubirea, el o face slujind verbul înflorit. Desigur, declară: „Nu frumosul absolut (în forță, în gîndire, în creare), ci iubirea absolută (în binefacere, în milă, în jertfă, în moarte pentru aproapele), e înțelesul vieții actuale a omului social“ (*L.*). Și, totuși, opera sa toată — *în forță, în gîndire, în creare* — este aceea a unui slujitor al frumosului și adevărului absolut¹³.

Sublimul artistic este, întotdeauna, asociat cu o transcendență — fie și cu una a „absolutului iubirii“. Cum observa autorul anticului *Tratat despre Sublim*, imaginile sublime apar acolo unde „cele muritoare și cele nemuritoare“, oameni și zei sînt puși în contact. Sublimul se naște din înfrînarea acestor poli cu totul opuși, fiind punctul de incandescență al unei *coincidentia oppositorum*. Am văzut, însă, că Pârvan neagă existența unei transcendențe divine. În elementele esteticii sale declarate — fie și numai fragmentar indirect — găsim afirmarea unică a unei lumi a *văzutelor*. Nu putem judeca, nu putem stăpîni decît văzutul. Înfrățirea văzută a lumii e esențială. Și cu toate acestea, deși transcendența e vidă, văzutele sînt cotropitoare, artistul încearcă imposibilul. „Gîndurile noastre merg cîteodată mai departe decît cerurile și pătrund mai încolo de aceste margini care-nconjoară și care termină toate lucrurile“ — ar fi putut-o spune autorul *Memorialelor*, a spus-o de fapt autorul *Tratatului despre Sublim*.

„Căci adevărul în sine, dreptatea în sine, frumosul în sine sunt semine și reci ca înălțimile cerului...” Lumina rece hyperionică scaldă spațiul în care ne inițiază cuvintele lui Pârvan. Cuvintele ne introduc într-o calm-armonioasă *împărăție a liniștii* pe care a visat-o¹⁴. Cel care în unele din scrisorile sale folosea, pentru a se numi pe sine, porecla pe care i-o dăduse o prietenă — *Stăpînul Cetății Moarte* —, a pătruns într-un *Raum der Rührung*, un spațiu al celebrării, pe care mai mult decît orice scriitor român l-a prospectat de departe. Tăcerea veșnică a spațiului nesfîrșit nu l-a înspăimîntat.

1. SPRE ROMAN

Cel care considera că scriitorul e „ucenicul literaturii întregi“ a înaintat spre roman, spre unicul roman al vieții sale, cu prudența analitică a criticului, dar și cu apetitia creatoare a poetului. Am putea vorbi despre o obsesie, sau măcar despre o preocupare continuă, despre fascinația pe care epicul, în mai mult ori mai puțin masivele conglomerate ale romanului modern, o exercita asupra autorului *Adelei*. Un lung itinerar ne stă în față : de la cronica din 1906 la *Ploare ofilită*, romanul lui Mihail Sadoveanu, până la eseu, *Creație și analiză*, publicat în volumul *Studii literare*¹. Itinerar ce reprezintă un susținut efort spre surprinderea spațiului românesc din meru alte perspective.

Nici o închidere a spiritului în țarcurile vreunor prejudecăți. Se poate spune că *Adela* s-a născut în egală măsură din unele fericite constricții mentale (și nu numai mentale) ale omului Ibrăileanu, cât și din nu mai puțin fecundele libertăți pe care și le-a luat scriitorul pe timpul ideilor literare. Observator perspicace în sfera moralilor, explorator perseverent în aceea a esteticii romanului, Ibrăileanu și-a permis să scrie un roman, să comită, într-un fel, acest „păcat“ al creației, pentru că a iubit mult romanul ca atare. De aceea, până și analiza romanului — îndeobște mortificatoare întreprindere însemnând descompunerea — este iubitor-înțelegătoare.

Contactele lui Ibrăileanu cu lumea ficțiunilor românești e, înainte de toate, aceea a amatorului privilegiat. Criticul este un pasionat cititor de romane. Pe Turgheniev îl adoră, pentru Tolstoi are o adevărată venerație. Proust îi transmite — deși la

o vîrstă cînd primele fervori literare încoitate de ficțiunile românești se sting — o excitație intelectual-estetică particulară. Numai o asemenea stare (care în fond este un mod de participare simpatetică la formele imaginarii) explică unele din intuițiile criticului degustător de romane.

O intuiție care azi poate să ni se pară de-a dreptul profetică este aceea care-și găsește expresia într-un text din *Creație și analiză* privind romanul pe care-l socotim specific zilelor noastre dar care, într-adevăr, apăruse încă în anii dintre cele două războaie. Iată formula : „În romanul de azi se depune, se poate zice, orice. Că această libertate e legitimă sau nu, — e altă vorbă. Dar evoluția aceasta a romanului e un fapt.“ Într-adevăr, criticul sesiza sensul evoluției romanului contemporan, înainte ca acest sens să-și fi găsit formele de manifestare apropiate. Această disponibilitate a discursului epic (în roman „se poate zice orice“) și această extremă deschidere a romanului nu puteau fi nici acceptate nici respinse întru totul de spiritul lui Ibrăileanu, iubitor de rigori, dar amator de libertăți.

De aici atracția vădită pe care o exercită asupra criticului ieșean acea specie romanească pe care o vedea realizată, printre alții, de André Gide în *Les faux monnayeurs*, „invenție epică menită să illustreze o problemă de psihologie sau de morală“. Acest „roman-problemă“ răspundea atît apetitului său pentru abstracția intelectuală, pentru cugetarea moralistului, cît și poștei sale nesățioase de ficțiune. Desigur, Ibrăileanu nu putea să admită ca un romancier să fie mai curînd un gînditor decît un poet. Dar intelectualizarea discursului românesc nu putea decît să-i convină autorului *Adelei*. E adevărat că, atunci cînd reflecta asupra destinului romanului românesc, el se îndoia că o prea largă disponibilitate, precum și o asemenea intelectualizare a sa ar fi cu putință în condițiile societății ca și ale literaturii române din timpul său.

Sînt interesante rezervele prudente ale scriitorilor noștri dintre cele două războaie (critici și romancieri deopotrivă), printre care Ibrăileanu, Călinescu și Camil Petrescu, cu privire la șansele și tendințele romanului nostru. Am putea vorbi chiar de o timiditate (care-și avea desigur justificarea), asociată însă cu temeritatea, atunci cînd ei înșiși, profeții negru-văzători

treceau la elaborarea romanului căruia, altfel, în perimetrul nostru, nu-i prevedeau sorții unei izbînzii prea înalte. Firește, afirmația lui Călinescu, „...noi nu vom putea da multă vreme decît *Ion*“ este desmințită chiar de el prin *Enigma Otiliei* și prin dipticul lui Ioanide. Înaintea lui Călinescu, în 1919, Ibrăileanu observa limitele romanului românesc și le găsea justificări de istorie socială și literară. Dacă, socotea el, „am avut încercări, uneori izbutite, de roman psihologic ori istoric, dar n-am avut romanul de tip balzacian“, e pentru că în societatea românească, împărțită pe caste, cu o viață patriarhal-stagnantă, în care gesturile se repetă printr-o adoptare a prestabilitului, de la o generație la alta, acel „repertoriu de fapte“ care e romanul social nu putea să apară. La aceasta se adaugă o lipsă de maturitate a literelor românești, lipsa unui număr suficient de cititori ca și lipsa unui cîmp mai larg de recrutare a scriitorilor. Analiza situației romanului este, așadar, precumpănitor sociologică. Deducția, așa cum o va face și G. Călinescu, este simplă : nu avem un anumit roman mai complex pentru că nu avem o societate mai complexă. Mai optimist decît mai tînărul său emul, Ibrăileanu își manifesta încrederea în șansele romanului, în anul marilor speranțe de după sfîrșitul primului război mondial : „Acum, cu complicarea vieții, cu peste o sută de ani de literatură beletristică, cu de cîteva ori mai mulți cititori și scriitori, putem spera că vom avea romanul mare, social, complicat“. *Ion* va apare în ourînd.

Și totuși, chiar în același an, Ibrăileanu formula unele rezerve în legătură cu posibilitățile romanului românesc, rezerve ce reflectă atît preferințele sale literare în această materie, cît și dezabuzarea sa. „Ocea ce ne este încă interzis — afirmă el — sînt acele opere care nu-s decît efflorescența unor vechi civilizații suprasaturate de cultură și de artă, cum era opera unui Anatole France. Acestea, firește, vin foarte tîrziu și sînt imposibile la noi încă multă vreme.“ Nu chiar atît de multă pe cît credea criticul. În fond ce sînt — în afara apropierii de Anatole France — *Graii de Curtea Veche* dacă nu „efflorescența unei vechi civilizații suprasaturate de cultură și artă“. Nu vrem să polemizăm, însă, cu Ibrăileanu. Riscul profețiilor, oricît de întemeiate, este de a fi infirmate de istorie. Ca și acel călinescian, „nu vom putea da multă vreme decît *Ion*...“, profetizarea

imposibilității unui roman al rafinementelor estetice și al „problemelor“ constituie mai curînd o constatare privind prezentul decît un pronostic privind viitorul. Ibrăileanu cra, însă, prea conștient de posibilitățile inițiativei creatoare, ca și de șansele pe care le poate avea comunicarea faptelor literare, fecundarea printr-o înțelegere superioară, ca să nu fie, totuși, încrezător în sortii romanului românesc. O dovedesc, dealtfel, nu numai afirmațiile sale din atîtea studii și eseuri, ci însăși elaborarea *Adelei*.

Fapt este însă că, în 1919, Ibrăileanu socotea că romanul românesc „este încă ca și inexistent“. Sumbră constatare asociată cu speranța unui viitor mai promițător, dat fiind noua situație istorică a țării, schimbarea raporturilor dintre clase, intensificarea vieții sociale în România întregită. Criticul pentru care epica este, înainte de toate, reprezentare a realului, privește către un *roman al viitorului*, care ar fi „transcripția literară a acestei lumi nouă și complicate“. Căci, pentru Ibrăileanu această „transcripție“ nu poate fi decît „romanul social, *touffu*, plin de probleme și de documente omenești“.

Remarcăm legătura strînsă între viața socială și construcția romanească în perspectiva criticului. Judecînd cu severitate societatea românească din timpul său, pe care într-un articol din 1908 o socotește ca fiind o simplă „juxtapunere de indivizi“, lipsită de formele solidarității manifeste în alte țări, Ibrăileanu exclamă: „Iar izolarea e cel mai mare dușman al omului“². Ne vom aminti această frază analizînd cazul lui Emil Codrescu, un izolat suferind de unele din maladiile pe care Kafka — într-o pagină celebră din *Gaietele în-octavo* — le atribuie celor în prinoare. Dar, deși preconizează largă perspectivă asupra diverselor straturi ale unei societăți, deși propune — ca pe un ideal — romanul stufos, el însuși, Ibrăileanu, atunci cînd se va folosi de unelele romancierului, va prefera pe acelea ale analistului cu privirea răsfrîntă asupra propriului suflet. El nu va practica o „transcripție literară“ a lumii din perspectiva unui scriitor în mijlocul cetății, ci va adopta punctul de vedere, oarecum autist (chiar și prin caracterul eroului-narator ales) al unui însingurat. Astfel, într-o pagină scrisă la moartea lui Anatole France, el stabilește o comparație între acesta și Amiel, între natura sănătoasă a celui dintîi și morbidețea celui de-al

doilea, observînd că povestitorul francez își exercita spiritul analitic asupra celor din „afară”, pe cînd elvețianul a practicat, în jurnalul său, autoanaliza conform formulei socratice : cunoaște-te pe tine însuși. Cu toată admirația pentru talentul lui Anatole France, și cu toată predilecția pentru romanul social, pentru analiza îndreptată „în afară, și în special asupra ideilor”, Ibrăileanu, el însuși, este congener mai degrabă cu Amiel decît cu France. Pe autorul celebrului *Jurnal*, îl citează încă în 1905 ca pe un „pătrunzător analist de sine însuși”, pentru care un peisaj e „un *état d'âme*”³. Scriind *Adela*, romancierul își va aminti această formă a „jurnalului”, a însemnărilor intime. Acele „Fragmente din jurnalul lui Emil Codrescu” care alcătuiesc țesătura micului roman, fără să fie cu adevărat „fragmentare”, sînt denumite astfel tocmai pentru că autorul lor își căuta un alibi pentru a-și justifica ficțiunea. Dar romancierul se slujește nu numai de pretextul „jurnalului”, ci folosește introspecția, autoanaliza chiar abuzivă, gen Amiel, pentru că structural el este înclinat spre ruminarea lăuntrică a propriilor trăiri. Romanul său este autobiografic nu atît prin folosirea unor date trăite de persoana însăși a naratorului, cît prin aplicarea acestui sondaj, a perspectivei reflexive în elaborarea sa. Ne întrebăm, însă, dacă Ibrăileanu, compunînd romanul său, sub forma „jurnalului” fictiv, își amintea cele ce spusese, cu ani în urmă (mai exact în 1908), glosînd pe marginea *Însemnărilor lui Neculai Manea*. Criticul observase atunci că forma compozițională a povestirii lui Sadoveanu este una „tranzitorie”. Folosind modalitatea „jurnalului” sau a „scrisorilor” (în *Duduiă Margareta*), elaborîndu-și narațiunea prin episoade juxtapuse, Sadoveanu face (după criticul nostru) doar preludii, studii, exersîndu-se spre forma definitivă a romanului. Jurnalul fictiv nu poate fi, deci, decît o tranziție spre romanul adevărat. „Desigur, viața reală apare ca ceva fragmentar și caprițios, dar de aici nu urmează că și în privința compoziției arta trebuie s-o imite : Arta, dimpotrivă, are menirea să prindă, să imobilizeze o clipă din viața caprițios fugară și s-o fixeze, pentru totdeauna, prin formă... Pentru că romanul, ultimul termen al evoluției literare, e genul cel mai pretențios, nu numai din punct de vedere al fondului, ci și din punctul de vedere al compoziției. Și, la această compoziție, mai ales într-o lite-

ratură fără tradiție, nu se poate ajunge deodată. Tinzi către ea, încercînd, dibuind, făcînd preludii — exercitîndu-te.“

Textul acesta are multiple implicații. El e semnificativ pentru statutul estetic pe care Ibrăileanu i-l atribuie romanului, ca și pentru condiția istorică a romanului românesc din timpul său. Am văzut că, după criticul ieșean nu se putea vorbi încă, în primul deceniu al secolului, decît despre germenii, promițători desigur, ai genului românesc la noi. Lipsa de maturitate a literelor românești e măsurată la scara pe care Ibrăileanu așază romanul — estetic — pe treapta cea mai de sus. Într-o perspectivă evoluționistă, moștenire a secolului al XIX-lea, romanul (care într-o perspectivă clasicistă ar putea să treacă drept un parvenit modern printre speciile literare) trece drept ultim termen, cel mai pretențios, al unei evoluții. Mare devorator de romane, Ibrăileanu găsește în ele nu numai o sursă de voluptăți estetice (și morale), ci le atribuie un deosebit prestigiu generic. Pentru el, acest prestigiu derivă nu atît din larga popularitate a speciei în cauză, ci, pe de o parte, din demnitatea dobîndită de literatura românească prin monumentele secolului al XIX-lea (adevăratul secol al romanului), și, pe de altă parte, din caracterul său placentar cu viața. Romanul, mai mult decît lirica, decît teatrul, poartă — pentru el — semnele vieții. Or, recunoaștem la Ibrăileanu o devoțiune funciară, un adevărat cult al trăitului. Iată o declarație semnificativă : „Orice semn, orice precursor al morții este oribil, și orice semn de viață intensă este încîntător. Și aceasta e o cauză pentru care gustăm și lăudăm în artă expresia vieții cît mai puternice. Dar viața împuținează viața.“⁴ Romanul este prin natura sa o *a doua viață*. Cînd Ibrăileanu exaltă un romancier, nu uită să-i atribuie darul *dătătorului de viață*. Turgheniev, preferat între preferați, răspîndește „un puternic suflu de viață“ în paginile prozelor sale. Acesta nu este un simplu șablon sub pana lui Ibrăileanu. Criticul este, în fond, adeptul unei viziuni vitaliste pe care o probează nu numai prin asemenea expresii critice, ci prin altele mai simptomatice chiar, de pe tărîmul moraliilor, privind erotica, raporturile de putere, atitudinea față de senectute, moarte și altele.

Pentru a circumscrie un *model* al romanului în concepția lui Ibrăileanu trebuie să ne oprim puțin asupra romancierului

iubit de el, asupra „divinului“ Turgheniev. „Nu există un scriitor pe care să-l iubești ca pe acest rus cu inima de aur.“ Ce explică această iubire, durabilă, plină de fervoare, adeseori mărturisită ? Ce merite îi găsește criticul ? Analist lucid dar, totodată, liric, savant în învăluirea personajelor, a lucrurilor, într-o penetrantă „atmosferă de sentimente“ ; intelectual manevrând ideile generale ale timpului dar fără ca arta sa să devină prin aceasta discursiv-pedagogică ; campion al liberalismului dar lipsit de teză ; impresionabil dar stăpîn pe senzații și afecte ; calitatea stilului său rezidă în „ascuțita finețe a senzației pusă în slujba unui sentiment adînc“. Deși înșirarea virtuților lui Turgheniev, și a meritelor artei sale continuă, ne mulțumim cu atât. În articolul despre *Ape de primăvară*, criticul devine liric, sentimentul îl copleșește atunci cînd ajunge la nararea subiectului. Observi că, acest roman stîrnește într-însul corzi mai grave, că ceva din arta povestitorului rus răspunde unor zone mai profunde din făptura morală a criticului român. Ibrăileanu știe că Turgheniev s-a zugrăvit pe sine în *Ape de primăvară* ori în *Assia*, că și-a zugrăvit „propriu-i *tedium vitae*“. În 1910, cînd scrie articolul despre cartea preferatului său⁵, el e încă departe de elaborarea romanului său. Totuși, observăm că ceea ce-l impresionează citind și recitind *Ape de primăvară* este istoria unei iubiri distruse. Mai mult : ilustrarea imposibilității fericirii, și — legată de aceasta — o raportare melancolică a vîrstelor, farmecul dureros al evanescenței : felul în care eroul, Sanin, plînge la cincizeci și doi de ani iubirea pierdută la douăzeci pentru o fată de nouăsprezece. Ibrăileanu putea găsi deci în romanul lui Turgheniev (ca în nuvela *O muză* a lui Duiliu Zamfirescu pe care o comentează relevînd, în raportul dintre un cvadragenar și o fată mult mai tînără, „problema melancolică a dragostei tîrzii“) complexul de motive pe care le vom regăsi în substanța romanului său. Un sentimental și un analist, astfel îl definește pe Turgheniev, parcă s-ar defini pe sine. La acestea s-ar mai putea adăuga melancolia tandreții, acea certitudine pe care Emil Codrescu o va avea *ab initio* că dragostea sa e condamnată. Nu-i vom atribui, firește, lui Ibrăileanu, afectele cu care-și investește el eroul, dar un fapt este cert : ține de straturile cele mai proprii

ale sensibilității sale un fel de *delectatio morosa* spirituală, voluptatea ruminării gândurilor tenebros-morocănoase. Acel plictis existențial al quinquagenarului Sanin, acel *taedium vitae* îi aparține și lui Ibrăileanu, care îl va transmite eroului său din *Adela*.

Dar ceea ce se adaugă la seducția pe care povestitorul rus o exercită asupra scriitorului nostru sînt și fetele care-i populează povestirile. „Autea fete ideale!“ — exclamă el, nu fără ingenuitate. Pudoarea sa, nu este cîtuși de puțin alarmată, pentru că Turgheniev „nu uită că are înaintea sa o femeie, o ființă, de care el s-a apropiat întotdeauna cu respect și sfială, ca de un sanctuar“. Expresia aceasta, rostită cu tot seriosul, ne este cunoscută. Am auzit-o din gura Adelei. Dar cu o subliniată intenție ironică: „— Cîneva mi-a spus odată că Turgheniev se apropie de o femeie ca de un sanctuar (Vai! i-am spus, în adevăr, genialitatea asta...). Dar femeilor nu le place să fie tratate ca niște sanctuare, cu genuflexiuni și cădelnițări, chiar cînd tămîia e de cea mai bună calitate. Nu sîntem sanctuare!“ Autoironizare a ferventului „idealelor“ fete ale lui Turgheniev. În realitate, cum vom vedea, criticul-moralist știe prea bine că femeia nu este un „sanctuar“, dar idealizarea jucată este o fentă a timizilor, o cursă întinsă și un alibi pentru eventualul eșec.

Dacă preferința pentru Turgheniev este explicabilă mai ales prin unele componente ale personalității morale a lui Ibrăileanu, entuziasmul pentru „compendiul“ de stări sufletești al lui Proust este o probă îndeosebi pentru evoluția gustului său estetic, pentru registrul larg al percepției sale critice. În 1924, cînd consensul criticii franceze era departe de a fi unanim în această privință, Ibrăileanu vorbește de Marcel Proust ca despre „cel mai mare analist al sufletului în literatură“. Observațiile sale sînt relevante mai puțin pentru autorul *Căutării timpului pierdut* cît pentru acela al *Adelei*. Astfel, comentînd volumul *Albertine disparue* (în edițiile actuale *La Fugitive*), Ibrăileanu îi reproșează lui Proust lacunele psihologismului său, și faptul că acestea sînt umplute de „moralistul“ Proust. Cu alte cuvinte, observația pur analitică e înlocuită cu o judecată psihologică în genul lui Bourget sau France. Reproșul e semnificativ, echivalînd pentru romancierul Ibrăileanu (articolul despre

Proust apare în 1926, prima redactare a *Adelei* fiind stabilită de Al. Piru, „în jurul anului 1925“) cu o profesiune de credință“⁶. Într-adevăr, *Adela* este construită cu ajutorul „observațiilor analitice“ și cu evitarea „judecăților psihologice“ în genul moraliştilor. Criticul nu-și îngăduie excursuri eseistice și se străduiește să-și justifice, neconținut, analizele, integrându-le în economia ficțiunii sale, făcându-le necesare prin structura anxios-geloasă, ruminatoare la infinit a Naratorului fictiv. O altă observație, subtilă, pe marginea „compendiului“ proustian e caracteristică pentru viziunea lui Ibrăileanu asupra romanului. În *Albertine disparue*, ne spune criticul, sentimentul nu e totdeauna în același grad rezolvat în senzații ca și în celelalte volume ale summei. A rezolva sentimentul în senzații!⁷ E sensualul și, totodată, sentimentalul Ibrăileanu care vorbește. Să găsească un corelat senzorial al afectelor, aceasta va fi o preocupare a sa dominantă în elaborarea romanului său.

A căuta, însă, elemente proustiene în *Adela* este o întreprindere futilă. Deși câte similitudini va fi găsit între situația sa, ca autor al romanului și aceea a lui Proust, ba chiar, într-o oarecare măsură, între poziția Naratorului din ficțiunea sa și aceea a Naratorului proustian! Citind, cu încântări, *À la Recherche du temps perdu*, scriitorul român se informa (în toate sensurile acestui cuvânt) cu privire la elaborarea unui op romanesc de către un autor care era mai curînd un amator rafinat și un spirit de o mare finețe critică decît un meșteșugar al prozei, la o vîrstă care nu mai este aceea a începuturilor într-o literatură, opul romanesc constituind pseudo-confesiunea, transpusă, a unei vieți. Similitudini ce nu vor fi fost indifferente. Dar, iată că, în chiar anul presupus al elaborării *Adelei* (1925), criticul sever dintr-însul îl face să interzică, prin aserțiuni foarte ferme, romanului românesc, posibilitatea de a da un Marcel Proust, ca și un Anatole France. „Autorul acestor rînduri... admiră mult pe Anatole France și pe Marcel Proust. Dar ar fi cel dintîi care s-ar ridica împotriva cui ar vrea să facă la noi anatolfrancism și proustism, căci știe că încercarea ar fi zadarnică.

Un Anatole France sau un Marcel Proust ne este interzis. Nu că nu putem avea talente mari, *native*; nu că nu putem avea inteligenți superioare *native*; nu că nu putem avea spi-

rite satirice, oameni de spirit, observatori ai sufletului propriu și ai sufletului altora.

E altceva. N-avem condițiile *naționale* pentru un France și pentru un Proust.“

Care sînt aceste condiții ? O cultură cu tradiții îndepărtate în lumea greco-latină și un mediu intelectual rafinat, o „societate“ în care să se poată dezvolta spiritul de observație și de analiză. Nu e exclus că Naratorul care-și începea povestirea cu : „Bălgătești !... O improvizare de bilci, pe șoseaua care vine de la Piatră, trece prin mijlocul satului, strîmbă, șerpuind printre rîpi, și se duce la Tîrgu-Nearnului, înconjurată de singurătăți“, descriind mediul lipsit de intelectualitate, locul viitoarelor sale tribulații interioare, va fi încercat sentimentul unei discrepanțe între acel „peisaj meschin“ și rafinamentul analizelor sau sublimitatea trăirilor sale.

Dar deficiențele romanului românesc — după Ibrăileanu — nu sînt atît de ordin sociologic cît psihologic. „Ceea ce lipsește prozatorilor noștri e și această însușire : Psihologismul“ — afirmă peremptoriu criticul în escul *Creație și analiză*⁸. Prin psihologism Ibrăileanu înțelege, înainte de toate, analiza psihologică. Creația ar fi, în această perspectivă, posibilă și accesibilă ființelor mai primitive. Omul privește întîi în afara lui, pentru ca mult mai târziu să se întoarcă asupra lui însuși. Pe scurt : „analiza e posterioară observației“. Literatura română ar avea deci, creatori, nu încă analiști. Tot astfel G. Călinescu, aproape zece ani mai târziu, va socoti că o analiză mai subtilă i-ar fi interzisă încă scriitorului român, din lipsă de complexitate sufletească : „Oricît s-ar întortochea scriitorul român — scria Călinescu —, fondul lui sufletească rămîne elementar. Iar un individ elementar nu subtilizează, ci cîntă impulsurile fundamentale ale sufletului...“⁹ Fără să „subtilizeze“, Ibrăileanu va proiecta în romanul său un erou-intelectual subțire, un analist al cărui destin este legat de exercițiul analizei.

A nu practica *analiza* de dragul analizei, ci a o împleti cu *creația*, a face din analiză un „*principium movens*“ al creației, acesta este visul criticului-romancier. Gustul psihologiei — pe care speră să-l înculce, fie și numai prin sfaturi și exemple apologetice, scriitorului român — gustul despre care crede că poate fi dobîndit prin lectură, prin familiarizare, apar-

ținea, oarecum naturii sale ruminatoare, reflexive. Dar, totodată, remarcăm în constituția sa spirituală destul de complicată — de om problematic, în sensul în care se aplică acest termen „omului fără calități“ al lui Musil —, o propensiune spre *intrupare*. Analiza sa nu este aceea a logicianului care reduce totalitatea la abstracte piese componente, ci aceea a fiziologului vitalist, sau a psihologului gestaltist care vizează mereu întregul, corpul viu, pentru care romanul adevărat este, cum vom vedea, o totalitate, în care mișună ființe vii. O analiză care să fie în același timp creație, gândul nutrit îndelung i se revelează profesorului ieșcan, împătimit al lecturilor, atunci când îl întâlnește pe Proust. „Analiza lui este sui-generis — va spune el —. Ea este creație, fie că el se analizează pe sine, fie că analizează pe alții...“ Această analiză nu este ca și aceea a lui Paul Bourget (ori ca și în psihologia mai veche, asociaționistă) o simplă juxtapunere de elemente, de fapte psihice. Ea este, firește, o descriere a sufletului, dar mai ales o „povestire a sufletului“. Deci faptele analizate devin, în țesătura opică a romanului, adevărate corpuri sau ființe vii. Ele sînt personajele romanului. Ele „crează lumi sufletești“.

Atunci cînd scrie despre Proust (și nu numai despre el, ci și despre Hardy ori Turgheniev, Tolstoi sau William James), autorul *Adelei* pare că pledează *pro domo*; își justifică înclinațiile, aspirațiile și realizările românești încă tănuite. A crea o lume sufletească prin analiză, aceasta este finalitatea artistică a scriitorului cînd se așază să-și scrie romanul. Ca și Proust *al său*, proiecția critică a lecturii *sale*, el vrea să descrie germinarea, generația, coliziunea, condiționarea reciprocă a stărilor sufletești, o întreagă eflorescență psihică privită *în sine*, nu ca un răspuns unor condiții externe. Fără să fie prin aceasta un „proustian“, Ibrăileanu aplică în romanul său ceea ce *i se pare* lui că vădește arta ingenioasă a scriitorului francez: zugrăvirea unei eflorescențe psihice *inutile*, reprezentarea unui abuz de analiză „dăunător biologiei“, anormal, „anormalitate ce rezultă din excesul de psihic și din întoarcerea psihicului asupra lui însuși“. Este tocmai cazul lui Emil Codrescu, al cărui jurnal presupus ni se oferă în *Adela*.

Exegeza proustiană ar fi avut în textele critice ale lui Ibrăileanu o contribuție deloc neglijabilă, dacă criticul ro-

mân și-ar fi adâncit și, mai apoi, lărgit explorările în corpus-ul scriitorului francez. O sondă este tocmai aceea care urmărește „metodul lui Proust“, crearea unor realități sufletești „de sine stătătoare“, a unor stări ce s-au detașat de subiect, de autor ca și de personaj dobândind o existență independentă. Gelozia lui Swan (ori aceea a Naratorului) este Gelozia ca atare, nu alegorică nici abstract-noțională, ci concretă, vie. „Pînă acum s-au creat oameni geloși, ori s-a analizat gelozia și celelalte sentimente. Proust a creat Gelozia, Amorul și atîtea alte stări de suflet.“ Dacă această observație, privindu-l pe Proust, comportă anumite amendamente, ea este aplicabilă intenției lui Ibrăileanu de a crea în *Adela* Nehotărire, Îndoiala, Gelozia, de a face din obiectul analizei Naratorului său subiectul narațiunii sale. Introspecția pe care, prin intermediul și în beneficiul eroului său, o practică, nu este o confesiune, ci o eliberare de fapte psihice care *ele* pun stăpînire pe analist. În această formulă — doar într-o vagă măsură proustiană — a narațiunii, nu vom recunoaște un triumf al subiectivității. Introspecția în concepția lui Ibrăileanu, nu este subiectivistă decît atunci cînd se asociază cu o atitudine afectivă a observatorului față de sine. Egotismul criticului-romancier evită, însă, blînda, voluptoasa căldură a complacerii în propriile afecte. A crea stări de suflet este o întreprindere perfect obiectivă. Romanul lui Ibrăileanu va fi acela al subiectivității obiectivate prin creația epică, al analizei care se detașează de analist și prinde ființă. Numai astfel, interpretarea pe care o dă criticul sonatei lui Vînteuil din *À la recherche du temps perdu*, ori naturii proustiene, devine semnificativă pentru el însuși. „Sonata aceea, invenție a lui Proust, circula prin cameră ca o realitate detașată de executor, ca o ființă...”

Nu numai subiectivismul este dăunător în creația epică, ci și „atitudinea poetică“. Psihologismul este la antipozii „poezismului“ — termen nu prea fericit pe care-l folosește criticul pentru a denumi infuzia lirică în proză, participarea sentimentală ca și metaforismul abuziv. Nici moralistii, nici analiștii n-au nevoie de asemenea intruziuni în discursul lor perfect obiectiv. Ibrăileanu, sentimentalul întortocheat, admiră indiferența divină, detașarea de-a dreptul nihilistă, nepăsarea de zeu a lui Tolstoi, cel din marile opere. Și cu toate acestea,

Ana Karenina respiră *numai* viața, candoarea, căldura, spontaneitatea vieții. Nu prin participare la existențele închipuite devine romancierul executor al destinului. Desigur, înțelegerea e necesară oricărui prozator. Dar pentru a oferi „oginda vieții“, oameni văzuți în „totalitatea“ lor, prozatorul trebuie să se pună pe sine în paranteză. Observația sigură, autenticitatea tipurilor, dialogul exact ca psihologie și limbă, precum și dramatismul rezultat din conflicte sufletești ori culoarea locală, tot ce ține de virtuțile epicii presupune distanțarea analistului, ca și a creatorului. Romanul, în care criticul vedea „încoronarea literaturii“, presupune nu numai însușiri și deprinderi artistice variate, ci și — mai ales — abolirea odiosului eu. Prozatorul care (asemenea lui Sadoveanu, în unele din primele sale texte) se amestecă în acțiune, caracterizează, el, personajele, situațiile, moralizează și predică, nu face decât „gazetărie“. Romanul este exigent, și, dincolo ori dincoace de multiplele condiții pe care le pune criticul romancierului (prie care și aceea de a fi psiholog și sociolog) este aceea a detașării sale esențiale. Opera de artă — roman ori lirică, ori dramă — este expresia unui concepții asupra vieții, „o filosofie a stărilor sufletești“. Ceea ce nu înseamnă că Ibrăileanu ar îndemna la propulsarea ideilor autorului prin mijlocirea ficțiunilor artistice. El e împotriva unei „literaturi de idei“. Admiră cu căldură în romanele lui Hardy viața filtrată printr-un temperament, nu prin idei. În opera scriitorilor intelectuali vede creatorul nu eseistul. În fond, romanul ar trebui să fie — după el — *als ob*, ca și cum romancierul n-ar fi. De aceea, spunem la începutul acestui paragraf închinat drumului spre roman al lui Ibrăileanu, că unicul său roman, *Adela*, s-a născut în egală măsură din apetitia sa, adevărată fascinație a romanului, cât și din constricțiile sale mentale și morale.

2. „ADELA“

Prin consensul criticii, *Adela* se declară, îndeobște, cel dintâi roman românesc de analiză. Rolul analizei în această narațiune nu este însă, doar acela al metodei autorului¹⁰. Analiza

se ia pe ea însăși drept obiect. Inteligența analitică este exercitată de scriitor, dar totodată, înfățișată de el în exercițiul ei. Nara-torul fictiv (ca și Marcel din *À la recherche du temps perdu*) este el însuși un erou-analist. Romanul nu este numai *de analiza*, ci *al analizei* ca atare. Mai mult, asistăm la o dramă determinată în bună parte de analiză. Într-adevăr, introspecția mortifică, inhibă desfășurarea spontană a vieții. Eroul e, întrucâtva o victimă a propriei sale propensiuni.

Glosînd pe marginea *Scrisorilor* lui William James, Ibrăileanu elogiază — împreună cu Bergson — puterea de introspecție a psihologului american. „O așa putere de introspecție, dar introspecție pentru introspecție, și nu în vederea unor principii, nu o mai găsim decît în opera lui Marcel Proust.“¹¹ Opera lui James și Proust poate fi considerată — după autorul *Adelei* — drept „*Summa* psihologiei“, înțelegînd prin aceasta „totalitatea faptelor sufletești introspectate și «obiectivate» prin exprimare“. A privi *înăuntrul* tău, și a da o realitate cuvîntătoare celor văzute, reprezintă, pentru Ibrăileanu, dublul demers esențial al psihologului. Desigur, acesta nu privește doar în sinea lui. În notele adunate sub titlul *Creație și analiză*, criticul descrie două tipuri de «psihologi literari»: *analistul* și *moralistul*. Dacă primul se observă cu precădere pe sine, descompunînd, analizînd faptele sufletești și descriindu-le, al doilea îi observă mai ales pe alții, urmărește conduita umană, caută cauzele stărilor sufletești tipice etc. În aceleași note, am văzut că Ibrăileanu distingea între creație și analiză, cea dintîi fiind numită de el, cu un termen mai barbar dar mai exact „comportism“, căci se referă la redarea înfățișării și „comportării“ personajelor. Mare amator de psihologie (către care-l îndrepta atît propria sa apetitie spre scorntonirea introspectivă, cît și formația sa intelectuală științistă), criticul-romancier cunoștea desigur lucrarea lui James, *Principles of Psychology* (1890), sau cel puțin compendiul prescurtat publicat în versiune franceză în 1921. El nu cunoștea, probabil, decît indirect, prin referiri mai tîrzii, lucrarea de bază a behaviorismului sau comportamentismului: *Psychology from the Standpoint of a Behaviourist*, publicată de J. B. Watson în 1915. Aceasta nu l-ar fi pasionat fără îndoială, precum psihologia lui James, căci ar fi găsit-o „rece“, cum socotea studiile lui Bain, Spencer sau Wundt. Adversitatea sa structurală

față de tot ce este rece, încremenit, „natură moartă“, ordine abstractă, speculație pură, și, dimpotrivă, atracția pentru tot ce are căldură afectivă, organică, pentru ceea ce curge și nu este îngrădit în sisteme, ci se dezvoltă liber, îl face să extragă din opera celor „doi psihologi“ (James și Proust) ceea ce considera el că-i înrudește și ceea ce el însuși simțea că-i convine: întâi, concepția sufletului ca o continuitate, ca un curent, un flux (*stream of thought*“ sau „*of consciousness*“) și, apoi, caracterul incoerent, contradictoriu, deloc unitar ordonat al sufletului. Psihologia presupune, în perspectiva lui Ibrăileanu, participare, căldura comunicării simpatetice. „Eu nu-mi pot închipui — spune el în articolul despre *Scrisorile* lui James —, ca un om rece, abstract, să fi conceput teoria fiziologică a emoțiilor.“ Pe James l-au ajutat „temperamentul său emotiv și puterea de introspecție“. Introspecția, analiza — chiar a oamenilor de știință — presupune fervoarea celui care privește, și deloc o glacială detașare. De aceea, nu ne mirăm că Naratorul fictiv din *Adela*, Emil Codrescu, medic, dar de formație umanistă, psiholog (în sensul pe care îl dă Ibrăileanu cuvîntului, numindu-l astfel pe un James dar și pe un Proust) practicînd o introspecție continuă, oprindu-se din analiza propriilor trăiri doar pentru a le analiza pe ale altora, este departe de a fi un „om rece, abstract“. Inchiziția psihologică la care se supune e, în același timp, efectul și cauza unei turbulențe pasionale, ale unui vîrtej ce-i stîrnește cele mai intime fibre, și în care e gata să se piardă.

Pentru *cazul* din ficțiunea sa, Ibrăileanu a ales condiții speciale, pe cît se poate abstrase din viața reală, cotidiană, o situație *in vitro* nu *in vivo*. Condiții modeste, dealtfel, cele ale unei mici stațiuni climaterice moldovene. Bălățești, într-o vară din 189..., cadru social redus la un minim necesar, mediu psihologic neutru, loc în care nu se întîmplă nimic, propice pentru ruminări interioare. Acele „fragmente din jurnalul lui Emil Codrescu“ care alcătuiesc *Adela* se vor putea concentra asupra singurelor peripeții posibile, cele ale unui suflet. Acest suflet nu este al Adelei, care constituie polul magnetic al romanului, dar care nu este nicidecum în centrul lui. Însemnările lui Emil Codrescu se referă, ca în orice jurnal al oricărui egotist (și numai

naturile egotiste (în adevărate jurnale intime) la trăirile proprii sale persoane.

Emil Codrescu e un ins suficient de mizantrop și destul de indiferent față de realitatea concretă pentru ca egotismul său să se poată manifesta sub forma viciilor nepedepsite ale lecturii, reflecției (îndeosebi asupra propriilor trăiri), și *analizei* permanente. În mica localitate de odihnă estivală, își agrementează „plictisul odihnitor” prin lectura „reconfortantă” a cataloagelor cîtorva librării străine, a unui dicționar și a lui Diogene Laerțiu (carte de căpătîi a lui Ibrăileanu). Două observații în legătură cu aceste cărți. Întîi, în ce privește dicționarul, acesta e ales „pentru momentele cînd spiritul vrea să ia contact mai concret cu lumea realităților în sine”. Deci realitatea în sine, pentru acest cărturar, este cea pe care i-o oferă lumea cuvintelor. Pasărea din micul Larousse (căci acesta e dicționarul pe care-l citește Emil Codrescu, cu cele două părți ale sale) este mai *adevărată* decît pasărea de pe gard. Mica enciclopedie este un repertoriu incitînd la infinite reverii. Cum observă Naratorul : „Nu mai e dicționar. E un roman în notații sugestive.” Cît despre Diogene Laerțiu, o lectură a eroului, din capitolul referitor la Epicur, notată de el în jurnal este semnificativă pentru caracterul ca și pentru însuși destinul său. Iată nota lui Codrescu : „Ataraxie «Apatie» ...Frica de acțiune a omului lipsit de energie impulsivă... Teroarea de răspundere a intelectualului prea lucid și prea mult preocupat de urmările faptelor lui. Ca și în *Ana Karenina*, în care destinul eroinei este crîncen prefigurat din primele pagini ale povestirii, prin singerosul accident la care asistă în gară, analistul din *Adela* își vede proiectată în cartea veche a unui filosof epura eșecului său. Căci, la el acasă doar printre cuvinte, intelectual temător de acțiune, Emil Codrescu este predestinat la o retragere de pe tărîmul faptelor, fie și cu prețul unei indicibile suferințe. Suferință dulce, în cele din urmă, deoarece — cum vom vedea — el preferă iluzia, aparența, realului, alege voluptățile privirii, deliciile observației, ale contemplării, nu pe cele ale posesiunii obiectului privit sau contemplat. Analistul este un *voyeur*, în sensul larg dar și în cel specific al termenului.

Înainte de a-l urmări pe acest plan al privirii, analizei și iluziei, trebuie să ne punem întrebarea obișnuită a comentato-

rilor *Adelei*, întrebare care face din cazul Emil Codrescu o enigmă : de unde opțiunea ratării iubirii sale ce avea aproape toate șansele împlinirii ? S-ar părea că s-a spus totul despre nehotărîrea fatală a lui Emil Codrescu, pasionat îndrăgostit de Adela, despre tribulațiile sale interioare, despre logica sau lipsa de logică a îndoielii sale, despre gelozia sa, ca și despre disproporția reală sau imaginară dintre un cvadragenar cu „părul brumat” și o femeie de douăzeci de ani. Sînt totuși cîteva amănunte revelatoare care n-au fost observate, sau n-au fost interpretate. Ele dau, însă, coerență exegezei.

Obsesia erotică pune stăpînire cu ușurință pe eroul romanului. E de-ajuns să o întâlnească pe Adela, pentru ca să cadă pradă fascinației, și, în jurnalul său, să nu mai consemneze decît ceea ce are vreo legătură cu ea. Or, de la început, după ce notează sec întâlnirea, face o reflecție interesantă : „Doamnă ! Întotdeauna mi-a venit greu să schimb apelativul „domnișoară” în «doamnă». Mi se pare o imixtiune în lucruri prea intime, mi se pare că iau act cu brutalitate de fapte care nu mă privesc și nu-i decent să mă privească.” Și adaugă în paranteză, cenzurîndu-se pe sine : „Psihologie de cvadragenar, intempestiv și pervers de lucid !” Lucid dar complexat. Refuză trecerea *fetei* la regimul *femeii*. Aceasta ar fi oarecum explicabil printr-o gelozie postumă față de fostul soț al Adelei. Într-adevăr, se hotărăște să-i spună *in petto* „domnișoară”, conștient că abolește astfel mariajul ei cu domnul L. „Negînd cauza, neg efectul...” De fapt, e invers : el neagă efectul (starea de «doamnă») pentru a abolii cauza (căsătoria cu L.). Mai simptomatic este, însă, faptul că Emil Codrescu vrea să rețină, prin folosirea inadecvată a *cuîntului* («domnișoară» în loc de «doamnă») în starea primară de fetie *orice* cunoștință feminină a sa. Celibatarul își poate explica o asemenea inocentă manie prin gelozia pe care o resimte față de orice posesor masculin al vreunei femei, fapt în sine revelator pentru o psihologie a frustrării. Dar, înaintea oricărei gelozii, există refuzul *feminității* femeii. Ceea ce iubește, spre ceea ce rîvnește acest bărbat, obiectul privilegiat al reveriilor sale cele mai ascunse (chiar și al lucidității sale „perverse”) este *fata* dinaintea nubiității sau nubilă dar necunoscînd încă realitățile iubirii. Ibrăileanu îi atribuie eroului său una din reveriile

sale preferate. E de-ajuns să-l auzim exaltînd fetele din proza lui Turgheniev : „Turgheniev are atîtea fete ! Atîtea fete ideale ! Nu există societate mai delicată decît mulțimea fetelor din Turgheniev. Fete cu inima simplă, gata de sacrificiu [...] ori fetele cu sufletul complicat, enigmatic, capricios și poetic...” La Emil Codrescu fixația aceasta purcede dintr-o traumă originară : el și-a pierdut mama în copilărie. Prea mic ca să o țină minte, și-a recreat imaginea ei după o poză ștersă, cu ajutorul propriei fantezii, substituit al unei ființe aievea, pentru care a nutrit însă o afecțiune ce a variat odată cu vîrsta dar rămînînd o constantă propensiune spre „o fată tăcută, înaltă, cu părul castaniu, cu ochii căprui”. Iată un *imago* conform definiției psihanalitice, imagine formată în frageda pruncie, conjugată cu experiențele traumatizante ale copilăriei, cu frustrări și insatisfacții infantile. Reprezentarea purtînd o puternică încărcătură afectivă, acționează mai tîrziu prin mecanismul proiecției ca o prismă deformantă : subiectul are tendința de a percepe la anumite persoane din anturajul său caracteristicile esențiale ale acelui *imago* primitiv, conservat de-a lungul anilor. Urmărind (fără să știe) această schemă freudiană, Naratorul recunoaște în legătură cu chipul mamei-fată, următoarele : „În cursul vieții, imaginea rămînînd aceeași, a variat, totuși, o dată cu punctul de privire în care mă mutau anii. În copilărie, fata cu părul castaniu îmi era mamă. La douăzeci de ani, soră. Astăzi, o simt fiică. Dar aceste sentimente sui-generis, aceste ipoteze afective, fără substratul vreunei experiențe experimentale în viața de familie, au fost nostalgii de amor pentru o fată frumoasă, moartă de mult.” Această confesiune revelatoare a Naratorului fictiv poate fi apropiată de o mărturisire identică a autorului. În *Amintiri din copilărie și adolescență* (din 1911), Ibrăileanu o evocă pe mama lui moartă de mult : „Mama mea este mai tînără decît mine [...] mama mea este o fată”. Naratorul (cel fictiv deopotrivă cu cel real) se dovedește într-adevăr cu toată luciditatea conștient de acel *imago* dominant și determinant al sensibilității ca și al imaginației sale. Imagine abisală, dar proiectîndu-se mereu în afară, îndemnînd și mai ales inhibînd, exercitînd o cenzură, impunîndu-i bărbatului să refuze *in petto* trecerea de la stadiul de fată la acela de femeie, imagine

cultivată cu o unică dragoste: „în adâncurile cele din urmă ale sufletului dragostea pentru imaginea fetei moarte a rămas intactă, neamestecată, de o esență unică...” Evident, conservînd o asemenea iubire imaterială și proiectînd-o pe chipul unor fete sau femei (transfigurate prin mecanismul fixației, readuse la chipul „fetei moarte”), dragostea lui Emil Codrescu pentru Adela era de la început condamnată.

Dealtfel, educația sa sentimentală a stat sub semnul acesta al „fetei moarte”. În plină criză amoroasă, conștient de dragostea sa pentru Adela, el își rememorează peripețiile sentimentale ale juneții sale. Emilica („singurul tău amor curat, pentru că n-a fost amor”) a murit de anghină sau de scarlatină, „cum mor iubitele la vîrsta aceea”. Eliza, cea plină de candoare, cu chipul de copil, a murit și ea. Au fost desigur și altele care n-au murit. Dar una îl părăsește, pe alta o părăsește... ca și moarte. Pe Adela a cunoscut-o, și iubit-o, copilă. Mai tîrziu cînd dă semne de afecțiune pentru el, refuză să ia cunoștință de ea ca femeie, ca iubită posibilă. Zadarnic protestează ea; „— Sînt mare. Nu mai sînt copil...”. Imaginea ei pe care ar vrea să o păstreze este aceea a fetei. De aici, mai tîrziu, cînd o reîntîlnește în mica localitate de odihnă estivală, cînd se aprinde într-însul marea iubire a bărbatului ajuns pe platoul înalt al vieții, elanul pasional și adorația pentru fata de altă dată dintr-însa, ca și teama de a nu o aboli prcfăcînd-o chiar el în femeia lui.

Ceea ce complică acest caz al eroului fixat pe un anume imago feminin este faptul că el nu rămîne un pur cultivator al idealităților, un adorator platonice. Calmul său, ca și acel *taedium vitae* care-l cuprinde uneori ascund latențele unei pasionalități eruptive. Temperamental predispus spre melancolie, el este însă un sensual ce se reține. Pînă și curiozitatea intelectuală a analistului apare ca o sensualitate transpusă: „În mine — mărturisește Emil Codrescu — e plăcerea de a aspira feminitatea, candidă încă, a sufletului ei și curiozitatea ascuțită a unei experiențe de psihologie pe sufletul ei și mai cu seamă pe al meu”. Gustă voluptăți senzoriale pe ascuns. E destul de rafinat pentru a percepe „muzica corpului” feminin, pentru a simți cum „dezmiardă” femeia aerul cu umerii. Hipersensibil, e „dezechilibrat” la simpla atingere a

mîinii Adelei, are o „strîngere de inimă“ cînd zărește umbra unui puf auriu deasupra buzei sale, brațul ei cald în mîna lui sînt în același timp „paradis și infern“. Simple exagerări ale unei retorici pasionale? E adevărat că vocabularul sentimental al personajului datează. Dar nu e mai puțin adevărat că expresiile aparțin unor trăiri excepționale. Și dacă — asemenea lui Turgheniev despre care Ibrăileanu scrie într-un articol că a zugrăvit femeia ca pe o ființă de care el s-a apropiat întotdeauna „cu respect și sfială, ca de un sanctuar“ (cuvînt ironizat cum am văzut de Adela, într-un pasaj al romanului) — Naratorul își respectă nespuse iubita, el îi adoră sufletul „numai întrucît este expresia ființei ei intime: senzații, emoții, imaginație, turnura spiritului — femeia din ea“.

Amestecul de dorință și idealizare extremă apare îndeosebi în aliajul dintre concupiscenta ochilor și contemplație. Personajul lui Ibrăileanu cunoaște voluptățile *privirii*. Însăși mania introspecției, a analizei, ține de vizualitatea sa. Cele mai multe desfătări pe care le găsește în proximitatea Adelei sînt cele pe care i le oferă vederea ei. Pasiunea apare odată cu izbucnirea în conștiință a imaginii femeii tinere cu „brațele albe și talia rotundă“. A o vedea mișcîndu-se îi dă o „senzație ascuțită“. Emil Codrescu este pe plan erotic un *voyeur*. Una dintre cele mai fine notații din „jurnalul“ său este relatarea unei scene în care el o vede în oglindă pe Adela împreună cu mama ei. „Vedeam două femei, din fiecare o jumătate, jumătatea din oglindă completîndu-se exact cu jumătatea din odaie...“ Privitorul își detaliază desfătarea pe îndelete. Oglinda dublînd realitatea (făcînd-o mai ireală, deci mai iluzorie) mărește plăcerea contemplației. De asemenea dublarea bizară a femeii. Dar sînt numeroase textele în care își mărturisește cu delicii senzațiile doar aparent diafane pe care le trezește într-însul contemplarea iubitei. „E atît de plăcut să privești o femeie cînd nu știe că o privești...“ Vîrfurile botinelor îi acaparează privirea; o vede în rochie roz și are o minunată surpriză: decolteul îl tulbură; îi vede brațele goale „pînă aproape de cot“ și exultă; îi zărește o clipă, cînd rochia desfășurată în evantai i se ridică puțin deasupra botinei, o fișie din gambă, și e în extaz (cuvintele sînt ridicol de prețioase în naivitatea lor cînd spune că: „rotunjimea de zăpadă i-a sidefat o clipă voalul

negru al ciorapului“). Firește, toate acestea țin de voluptățile unei epoci, ale unei vestimentații. Dar personajul lui Ibrăileanu este prea lucid pentru a nu-și da seama de predominanța vizuală a senzualității sale. El are o concepție plastică, picturală și sculpturală a femeii. Corpul unei femei tinere i se pare — cu o formulă îndeajuns de pedantă în exaltarea ei — „realizarea formală și structurală cea mai desăvârșită a materiei vii... termenul ultim al evoluției cosmice“. Voyeur-ismul său se asociază — cum se cuvine — cu un fetișism erotic evident. Este ceea ce observă el însuși : „Fetișizarea tuturor obiectelor ei și a tot ce ține de ea : mantila ei din cuier, când intru în antret, mă înfioară...“ Adoră rochiile, mantila, galoșii, săculețul ei (poșeta am spune azi), adună în cele din urmă — ca un licean îndrăgostit — relicvele scumpe ale dragostei sale defuncte : un degetar stricat, o fișie de dantelă ruptă... Tot ceea ce o atinge, tot ceea ce *ține locul* ei îi este scump. Căci îndrăgostitul acesta preferă iluzia, aparența, realității concrete. Nu în zadar îl citează pe Schopenhauer : „Lumea este reprezentarea mea“. Nu în zadar socotește că tot ce se realizează se „împuținează“ esențial. Tocmai aerul de irealitate care înconjoară făptura iubitei, mirajul care o înlocuiește oferă suprema desfătare acestui îndrăgostit. El va renunța la ea pentru umbra ei.

Introspecția ca și observația psihologică, practicate cu înțepanță, înseamnă, în acest caz, tot un fel de voyeur-ism. Observatorul se complăce în urmărirea comportamentelor, se delectează în revederea prin observație a celor trăite. Adela îl „inobilizează în atitudinea de observație pură față cu toate femeile din univers“. Vrea să vadă cum se comportă doamna Timotin. Filele jurnalului său sînt adevărate „foi de observație“. Își ia — la figurat — pulsul și temperatura de cîteva ori pe zi deși știe că aceasta e cel mai bun mijloc de a-și agrava boala. Dar nu renunță la exercițiul continuu al acestei *priviri* scormonitoare. A cunoaște înseamnă pentru el a vedea. Și, poate nu am merge prea departe dacă am considera că pentru acest cvadragenar a cunoaște — prin vedere și analiză — înseamnă a poseda, ne mai fiind nevoie de nici un alt mod de posesiune în afara cunoașterii. Aceasta explică voluptatea pe care o gustă analizîndu-se, abuzul pe care-l face (și de care e conștient). Fără să identificăm Naratorul fictiv cu cel real,

eroul cu autorul său, am putea găsi la analistul ca și la moralistul Ibrăileanu (care și-a adunat reflecțiile sale sub titlul *Privind viața*) numeroase indicii ale experimentării unei asemenea savori de a cunoaște, de a *vedea* palpitul intim al vieții.

Dacă putem vorbi despre o dramă a lui Emil Codrescu, dacă însemnările sale constituie jurnalul unei imposibile iubiri, ratarea sa erotică este o dramă a inteligenței nu a afectului. Piedica din calea fericirii sale în dragoste se află în intelectul său. Aceasta nu înseamnă o orbire particulară, cum se întâmplă de obicei în raporturile eșuate între un bărbat și o femeie. Destrămarea legăturilor amoroase în ficțiunile lui Camil Petrescu și Holban (contemporane cu apariția *Adelei*) se datoresc unei asemenea orbiri. Dar eroul lui Ibrăileanu vede prea bine. El este un bun, un prea bun analist al propriilor sale stări, și ca atare se pierde în dedalul coniecturilor sale¹². Este conștient de toate pînă și de abuzul său de analiză. Mărturisește nu o dată: „Cu mania de a mă analiza, care nu mă părăsește...” Sau: „Abuzul involuntar de analiză, boală veche și incurabilă, complicat cu conștiința celor douăzeci de ani ai ei și patruzeci ai mei, m-a aruncat într-o țesătură inextricabilă, din care mi-i cu neputință să mă descurc”. Intelect „pervers și lucid”, asemenea întrucîtva unor spirite *fin de siècle* în care sub spuza dezabuzării mocnește un foc al pasiunilor ce poate deveni mistuitor, spirite a căror bolnăvicioasă luciditate nu exclude pierderea în tenebre, precum unii eroi ai lui D'Annunzio (un Giorgio Aurispa, de pildă, din romanul *Trionfo della Morte*, care se plînge și el de abuzul de analiză)¹³.

Așadar, lipsa hotărîrii, hamletismul Naratorului din romanul lui Ibrăileanu, eșecul acestui om al cuvîntului pe tărîmul faptei sau al trăirii este secundară unui viciu primar de cunoaștere. Inteligența care disecă și cercetează la infinit, care vrea să *vadă* și se complăce în a *vedea*, absoarbe întreaga sa apetență erotică. Pe de altă parte, există la acest intelectual dorința abia mărturisită sieși de a prezerva iluzia, de a rămîne — cu alte cuvinte, tot pe planul *vederii*. Teamă sa majoră e de a nu fi înșelat în cunoașterea sa. Teamă intelectuală, nu teamă a iubirii amenințate, ca atîtea ficțiuni ale amorului ratat. Teamă de umilirea minții (nu a persoanei, ca la Cainil sau

Holban). De aceea, analiza este reluată la tot pasul, examenul nu încetează în pofida unor certitudini. Acestea se **dovedesc** mereu parțiale, tranzitorii, fiind puse iarăși și iarăși în cum-pănă cu alte elemente, devenind sursa unor noi incertitudini. Ca în argumentările falacioase ce merg *ad infinitum* fără a ajunge la o concluzie, analiza în care se rătăcește personajul lui Ibrăileanu nu are nici-o soluție. Acest păienjenis al supozi-țiilor, țesut cu grijă și migală, acest labirint construit de un Dedal în jurul propriei sale ființe constituie partea cea mai valoroasă a acestui edificiu fictiv.¹⁴

Pînă și soarele de pe cer este, pentru Emil Codrescu, „analist și veridic“. Cu atît mai mult cugetul său atent la nuanțe. Printre acestea pe omul cuvîntului îl interesează îndeosebi nuanțele verbale. Trecerea — în apelațiile pe care le folosește Adela față de el — de la „*cher maître*“ la „*maître chéri*“, apoi, mai intim, la „iubitul meu prieten“, este urmărită cu o atenție anxios-încîntată. Un simplu „te așteaptă A...“ — pe un bilet este pretextul unei reflecții. Chiar acel „A“, în loc de Adela, își găsește interpretarea. Un „și“, într-o discuție este comentat sub toate aspectele pentru a i se extrage ultima semnificație afectivă : „Consolare ? Delicateță de sentiment ? Zădăreală ?“ — se întreabă intelectualul anxios. Analiza inchizitorială disecă frazele, structurile gramaticale pentru a extrage elixirul unei certitudini iluzorii. Codrescu îi arată Adelei o fotografie a sa din tinerețe. Aceasta spune : „E mai bine acum, da, e mai bine“, și iată declanșat mecanismul analitic. Întrebările se succed ca și răspunsurile posibile. Căci, cum observă Naratorul (care ascunde într-însul mai degrabă un critic exeget decît un practician al medicinei) : „Problema psihologică pune o problemă gramaticală : «Bine» e adverb ori adjectiv ?“ Și analiza continuă.

Astfel, dintr-un exces de analiză, personajul rămîne cantonat în cuvinte. Inteligența sa ajunge să funcționeze în gol. Mai exact, ea nu mușcă în plinul concret al faptelor, ci se învîrte printre propriile-i cuvinte. Căci verbul produce voluptăți și numai transmise prin verb, senzațiile sînt cu adevărat vii. Gramatica ajunge să determine erotica. Aceasta este cea mai profundă observație morală a analistului Ibrăileanu. Iată un text-cheie în care eroul său, deși abstract în formulare, dovedește un rar rafinament de trăiri concrete, trăirea intelectualului

posedat : „Senzația de voluptate, provocată de cuvîntul «Ea», cînd o *numesc* astfel, oral sau mental, probabil pentru că, fiind contradictoriul lui «El», și atît de femeiesc prin fizionomia lui, dimorfismul gramatical proclamă cu putere dimorfismul sexual, concentrează întreaga conștiință asupra *femeii*, pînă la halucinație“. Cugetarea pornește, însă, și aici, de la experiența originală a *vederii*, a *imaginii*, „ca formă *a priori* a cugetării“ — cum are grijă să noteze analistul prealucid.

Oricît de conștient, Emil Codrescu poartă, am văzut, sechelele unei traume originare. O cenzură puternică inhibă în el pornirea către femeia iubită. Este ca o teamă de incest. Nu este el, întrucîtva, părintele spiritual al Adelei? Femeia copilărescuavă reclamă afecțiune, protecție, o blîndă tandrețe nu concupiscentă. Ibrăileanu excelează în relatarea sobră (chiar dacă pe alocuri liric-patetică) a tribulațiilor erotice ale bărbatului. S-a observat abulia acestuia. El însuși, se referă mereu, în însemnările sale, la neputința de a decide și, mai ales, de a trece la fapt. Adela observă și ea, mai adînc chiar, reluctanța sa chiar în urmarea impulsului pasional : „Mata nu vrei niciodată ceea ce vrei...“ îi spune ea. Îi este imposibil să fie fericit. Se revoltă împotriva propriei sale iubiri ; caută să fugă de ea. Îl invadează un sentiment de teroare. E gelos pe toți și pe toate, chiar și pe sine. Inhibițiile îl paralizază. Se simte atins de o senilitate timpurie. („În curînd voi avea patruzeci de ani ! Nu mai sînt un început, o cauză. Devin tot mai mult o prelungire, un efect. Mă simt complet determinat. Patruzeci de ani ! Vîrsta amintirilor și recapitulărilor...“) Toate acestea sînt simptomele unui psihism încărcat. Tardivitatea afectivă, simulările, disimulările, sentimentul culpei, exprimarea — din inerție — a unor stări inactuale, „psihopatia epistolară“, dorința de a retrăi nu de a trăi sînt semne care indică o psihologie a autofrustrării. Iubesc și fug infinit de departe de ceea ce iubesc — spunea Tereza de Avila, dînd o expresie pregnantă acestui complex esențial. Ibrăileanu a descris minuțios și cu o extremă acuitate un asemenea caz. Eroul său se complace în ambiguitate, se pierde (cum însuși mărturisește) într-o analiză conjecturală, căci, pentru el, „nimic nu e adevărat, totul e posibil“, căci nu vrea nimic, nu urmărește nimic, crede că nu se poate nimic, că nu trebuie făcut nimic, Inteligența sa chiar, lucidă cînd e vorba

de alții, se condamnă pe sine la neputință, când e vorba de el însuși. Nu crede în femeia iubită, căci nu *vrea* să creadă. Nu-și îngăduie bucuriile dragostei căci nu *vrea* iubirea : „Nu, nu ! Nu iubesc și nu vreau să iubesc pe Adela.“ Sentința pe care și-o dă este finală. Iubește dar fuge infinit de departe de cea pe care o iubește.

Fără să insiste, Ibrăileanu insinuează, în maniera sa delicată, o legătură profundă a iubirii cu moartea. În țesătura narațiunii sale motivul morții este strecurat astfel încât rareori apare la suprafață. Dar ca o notă joasă, al cărei ecou susținut printr-o pedală străbate o cântare, tot astfel moartea este prezentă în această povestire a iubirii mortificate. Criza pasională a lui Emil Codrescu este introdusă prin amintirea morții mamei, al cărei chip de tinără față moartă străjuiește asupra destinului afectivității sale, marcate prin moartea celor două fete pentru care a nutrit sentimente tandre în adolescență. Astfel, în plină criză a iubirii pentru Adela, gândul morții apare unit cu acela al pasiunii erotice. „S-ar părea — notează Emil Codrescu — că dorința de femeie unică și spaima de moarte sînt forțe de sine stătătoare, care, căzute în inconștient se odihnesc și se fortifică, în timp ce și conștiința, odihnită de ele, devine mai sensibilă la incitațiile lor.“ Freud distingea un principiu al morții de un instinct al vieții sau libido, amîndouă acționînd din inconștient. Printre reflecțiile lui Ibrăileanu, publicate în culegerea *Privind* viața, întîlnim una referitoare la raportul dintre iubire și moarte : „Numai imaginile amorului, antidotul morții, pot ținea piept, în Conștiință, imaginii terifiante a morții“. Două puteri pornind din inconștient, se confundă în imaginar. Să observăm că opoziția este între *imaginile* iubirii și morții, nu între trăirea lor pe alte planuri ale sensibilității. Într-una din reflecțiile Naratorului din *Adela*, ele apar în schimb unite în trăirea sensibilă : „În strigătul de iubire, bărbatul cere femeii ajutor împotriva morții“. Și în aceste cugetări ale lui Emil Codrescu recunoaștem glasul lui Ibrăileanu. Se repetă ideea opoziției dintre imaginile voluptuoase și cele terifiante ale morții. Și cvadragenarul moralist își judecă propria sa existență, oferindu-ne încă o cheie a „cazului“ său, atunci când scrie în „jurnalul“ său despre „tragedia celor patruzeci de ani ai bărbatului, cînd moartea începînd să-i trimită crainicii, el se agață încă și mai cu spaimă

de viață...“ viața însemnând iubirea pentru o femeie. În toate aceste cugetări vibrează anxietatea omului care se știa condamnat. Și, într-adevăr, iubirea e suprema tentativă a eliberării de această anxietate, prin înlocuirea ei cu alta. Emil Codrescu era prea conștient de vanitatea acestei tentative. De aceea, în exaltarea sa se amestecă neîncetat dezabuzarea, melancolia și, nu în ultimul rînd, o surdă anxietate pe care voluptățile gustate sau visate nu o pot îndepărta. Ba chiar, vedem într-însul crescînd o vocație îndepărtată, un apel pe care îl îndepărtează prin reflecțiile sale, de care fuge apropiindu-se fără voie. În termeni freudieni, principiul morții triumfă într-însul asupra unui *Lustprinzip*, al libidoului intrupat în femeia rîvnită. Și poate că acel imago al mamei moarte, chemarea tinerei fete moarte împrumută uneori chiar silueta atît de gingașă, evanescentă în cele din urmă, a Adelei. Însăși iubirea poate să însemne în unele clipe o chemare a morții. Cînd tînăra femeie cîntă la pian un andante dintr-o sonată, apoi cu vocea un vechi cîntec popular francez, prietenul ei care o iubește simte, ca niciodată, „că toată poezia vieții pînă la infinitesimal, emoția pe care o dă o floare de cîmp, răsăritul unei stele, o adiere de vînt, are ca principiu gîndul vieții, fiindcă vorbește de iubire, și că prețel integral al vieții îl dă numai moartea“. Într-o asemenea clipă de reculegere, eroul lui Ibrăileanu atinge zonele abisale ale ființei sale. De astă dată, iubirea nu se mai opune anxietăților morții, ci poezia vieții vorbind de iubire ajunge să slujească gîndul morții. Acest gînd, nelămurit, neexprimat pe de-a-ntregul, pune în cele din urmă stăpînire pe încăperile sufletului său, din care desfătările iubirii pierind lasă în urmă doar amintirea lor, ca un dublu thanatic.

Arta lui Ibrăileanu în unicul roman al maturității creației sale rezidă firește în iscusințele analistului, și, dincolo de acestea, într-o tehnică a orchestrației. Epic, lucrarea prezintă o oarecare sărăcie a resurselor. Construcția, fără să fie deficitară, e îndeajuns de simplistă. Spiritul narațiunii împrumută virtuțile muzicii mai degrabă decît pe acelea ale arhitecturii. S-a vorbit despre poezia latentă a micului roman. Eroare. Lirismul infuz este un reflex înșelător al discursului. Prin structura sa, în ciuda formei subiective, a confesiunii, a jurnalului, narațiunea este obiectivă precum o sonată. Dar tot ca într-o piesă muzicală, re-

marcăm prezența unor acorduri fundamentale, a unui sistem armonic ingenios. Opusculul este plin de expresii cantabile. Reflecția alternează cu descripția naturii, senzațiile diafane cu cele produse de urieșenia firii, deficitul de realitate se compensează prin brutalitatea unor percepții. Unele motive revin, le recunoaștem în registre diferite. Astfel, motivul *lunii* încadrează scurta cronică a iubirii Adelei. O melodie sugrumată, cântată *à voix basse*, astfel ne rămîne amintirea acestei narațiuni.

Rolul naturii în economia romanului nu este dintre cele minore. Maniera descriptivă este cea moldoveană practică de Hogaș, dar peisajele n-au o valoare autonomă ca la acesta. Ele participă la examenul analitic, și observarea naturii (ca și rezultatele introspecției) e obiectivă, fiind, în același timp, o trăire subiectivă. Natura la Proust, socotea criticul Ibrăileanu nu este o personificare, nici o expresie a sufletului său. Este adevărat însă, că intenția de obiectivitate a scriitorului, de poetizarea pe care o pretinde nu este tradusă integral în faptul narațiunii sale. Comparația „poetică” nu lipsește din descrierile sale de natură : „În fața noastră Cetatea Neamțului, molar sfârîmat al unui leviatan de coșmar, strălucea ivoriu în soarele arzător al amiezii și creștea cu cît ne apropiam de tîrg”. Analistul se dovedește un vizionar bîntuit de imagini terifiante pe care le proiectează asupra îndeobște domoalei naturi moldovene. Naratorul îi arată Adelei „faldul munților în care se ascunde Agapia, Ciungii, cu runcurile ca niște sîni formidabili [...]”. În fund, cu aspect de nour, Hălăuca, nemăsurată și obeză”. În genere, însă, gustă acele „melodioase priveliști din Moldova, clasică prin frumusețea fină a peisajului, cu «cerul italian» deasupra...” Preferința Adelei pentru peisajul „sublim” i se pare prietenului ei o stare de suflet eminamente masculină. Poezia naturii nu este, din fericire, declarată prin expresia sublimității. Ea rezultă din senzații, impresii de o mare prospețime, precum în acest fragment de frază : „...noptile veneau din pădure ude, cu miros de ferigă”. De aceea, oricît de impresionante sînt peisajele în care urieșenia firii este surprinsă în comparații și metafore grandioase (precum : „trupul Ceahlăului, mistreț uriaș și hidos, cu capul luminat de soarele care se-ndreaptă spre fundul zării...”⁽¹⁾) preferăm secvențele descriptive bine nutrite de o sensualitate subiacentă : „În poiană nu era nimeni decît

vara, care plutea moale, aurie, și se pierdea pe sub crengile brazilor ce împrejmuiau aria verde ca un zid neregulat“.

Același sensual care aruncă în jurul său priviri concupiscente, ne apare în reprezentarea Femeii, a Adelei. Naratorul înconjoară uncori chipul ei cu faldurile — s-ar putea spune romantice — ale unei naturi închipuie. Plimbându-se cu femeia iubită, vede noaptea înaintînd „cu fiecare stea ivită la orizont ca un ochi sinistru“. Și pe fondul mortuar („Eternitatea cerului era funebră“) se desprinde chipul Adelei, plăcut și liniștitor teluric, „cu umerii largi, cu brațele albe, cu talia rotundă“. Tot astfel, altă dată, pe fondul negru al pelerinei, ea apare în rochie roz, cu o mîină pe sîn „un bloc de frumuseți vii și calde...“ Am văzut că toate acestea țin de voyeur-ismul Naratorului. Dar faptul că eroina romanului este *văzută* mereu din afară este urmarea unei manevre intenționate din partea scriitorului. Împreună cu Emil Codrescu o vedem pe tînăra femeie, și prezența ca și trecerea ei prin roman nu sînt lipsite de farmec. De la început, Naratorul recunoaște că femeia aceasta „invită cu farmece copilărești la mistere tulburătoare“. Un anume mister, foarte diafan, deloc profund plutește ca o aură în jurul ei. Întreg misterul investit de noi într-însa rezidă în optica Naratorului (respectiv a autorului). Nu știm decît întrucîtva comportamentist, prin gesturile și puținele ei cuvinte, ce se petrece într-însa. Niciodată nu pătrundem prin pîcla ușoară care o înconjoară, căci niciodată nu se deschide, nu se mărturisește. Ni se vorbește *despre* ea. *Din* ea, nici noi, nici Emil Codrescu, nu avem nici o știre. Motivul este o orientare voită a luminii, a privirii romancierului. Explicația procedului e simplă ; ne-o dă chiar Ibrăileanu, în eseu *Creație și analiză*, vorbind despre sunetul indefinisabil al prozei lui Turgheniev și, îndeosebi, despre farmecul pe care îl emană eroinele povestitorului rus. Un procedeu conștient, negativ, le dă acea aură de pseudo-mister care le înconjoară : Turgheniev le zugrăvește în culori seducătoare dar „ține ascunse gîndurile lor, luptele lor sufletești, deliberările lor, conținutul detaliat al sentimentalității lor“. Tot astfel va proceda el în romanul său. Nu o va analiza pe Adela, nu o va lăsa să se destăinuiască. De aici caracterul ei (pentru eroul-narator și pentru noi) de sfînx. „Cu atît mai încîntătoare, cu cît mai enigmatică.“ Firește, Adela nu este impenetrabilă.

Naratorul ne dă unele amănunte din care facem deducții cu privire la făptura ei morală. I se atribuie bunătate și răutate, în general, fără specificări; de asemenea, o luciditate a inteligenței, o senzualitate fină și, evident, farmec. Nu știm prea multe, așadar, despre ea, și mai ales nu știm decât vag ce simte ea pentru adoratorul ei, analistul impenitent. La începuturile întâlnirii lor la Bălățești, ni se spune că Adela îl observă pe Codrescu, pe când acesta reticent, se ferește. De fapt, nu ni se spune ce vede ea la partenerul ei. Și totuși, deși ușor misterioasă, cu trăsăturile slab luminate, nu ea, ci Emil Codrescu, neconținut sub lumina necruțătoare a introspecției, ne oferă problema existenței sale dilematice.

Ibrăileanu l-a citit fără îndoială pe Sainte-Beuve. Cunoștea el micul roman *Volupté* al criticului? Numele Adela aparține soției lui Victor Hugo, amanta lui Sainte-Beuve cu care acesta a avut o legătură adulterină de oarecare notorietate. Criticul francez scrie unicul său roman, ca pe o confesiune a amorului său. În versiunea transpusă a ficțiunii, eroul Amaury, se mărturisește unui prieten mai tânăr. Iubirea sa pentru doamna de Couaën (Adela) este o pasiune turbulentă dar platonice. O „iubire imobilă“, chinuitoare. Amaury se depărtează cu moartea în suflet. Iubire ratată pentru o femeie infinit dorită, venerată și pierdută. Nu se poate afirma cu certitudine nici o apropiere între *Adela* și *Volupté*, romane unice ale unor critici consemnând experiențe preaintime, pline de rezultatele introspecției analitice a eurilor, avînd drept temă voluptățile și chinurile iubirii căreia i se răspunde dar care nu se împlinește. Prin cine știe ce subterane canale i s-a putut impune conștiinței lui Ibrăileanu numele eroinei sale, identic cu acela al amantei patriarhului criticii moderne, și al modelului folosit de acesta în unicul său roman.

3. MORALIA

Orice moralist ascunde într-însul un mizantrop. Ceea ce nu înseamnă că moralistul este neapărat un detractor al speței umane. O dragoste jignită, refuzată și răzbunătoare, un resent-

timent deschide ochii. Moralistul se naște din curiozitate față de alții și din ascundere de sine.

Ibrăileanu are o fire reticentă. Ca un anxios, frecvent turmentat, manifestă o sensibilitate pururi în alarmă. Pudoarea și discreția sa, despre care vorbesc cei ce l-au cunoscut, derivă din teama de a da în vileag substraturi ascunse, din teama de a se descoperi. Pudoarea sa nu e o ipocrizie, ci o aprehensiune în fața unei prea crude lumini. Aforismele, reflecțiile sale morale, întreg moralismul său derivă din deschiderea indiscretă a curiozității, precum și închiderea discretă a pudorii. În fond, o psihologie a disimulării dublată de una a demascării creează într-însul (ca în mai toți moralistii) climatul prielnic reflecției morale. Și nu numai descrierii tipurilor, a unei caracterologii umane (în genul lui La Bruyère) ori în aceea a demontării resorturilor psihologice ale gesticulației omului (ca La Rochefoucauld), ci și în acela, activ, al moralizării de-aproapelui.

Astfel, moralistul Ibrăileanu ne sfătuiește să ne ascundem. Disimulatul predică disimularea fie și cu un scop nobil, care — în ultimă instanță — se dovedește a fi o prudență. „Nu mărturisi sentimentul nobil pentru care ai făcut o acțiune, căci nu vei fi crezut. Inventează unul mai puțin nobil și dă-l ca motiv al acțiunii tale, pentru ca oamenii să nu-ți atribuie unul rău de tot.“ Tactica morală a disimulării și chiar a simulării, cu riscul minciunii, al înșelării, urmărește prezervarea *sinelui*, ca for intim. Moraliile lui G. Ibrăileanu urmăresc o asemenea apărare de sine ce nu este decît vechiul „egoism“ denunțat de La Rochefoucauld. Și-apoi autorul *Adelei*, cel ce a imaginat un erou tot timpul disimulat, cunoștea voluptatea ascunderii în dosul unei măști. „Plăcere divină : să te arăți mic și umilit, cu sentimentul distanței dintre tine și ceilalți.“ Pînă și economia morală a societății umane pretinde, după el, exercițiul unei nesincerități metodice. Unul dintre temeiurile vieții sociale ar fi deci, disimularea. Termenii în care moralistul propune abolirea unei sincerități abuzive sînt atît de drastici încît, în exagerarea lor, trebuie văzută o pledoarie *pro domo* : „Un om care s-ar hotărî și ar reuși să fie sincer în orice împrejurare, ar fi o apariție odioasă, ar fi o calamitate publică, ar ofensa în dreapta și în stînga, ar arunca scandalul în familie, ar grăbi dizolvarea Societății — ar trebui ucis ca un cîine turbat“. Tot

astfel, dacă printr-o nefericită mutație, consideră moralistul, oamenii ar începe să-și poată citi gândurile, ei ar trebui să se ascundă unii de alții, umanitatea pierind. În acest sens, ipocrizia însăși este necesară, devine un factor de civilizare, de înfrângere a animalului în om, de afirmare a inteligenței asupra afectelor ce nu mai sînt lăsate în libera lor desfășurare. Ipocrizia „este suprema afirmare a acelei virtuți care formează piatra angulară a caracterului și care se numește stăpînire de sine“. Simplu paradox ? Moralistul nu este un spirit paradoxal. Seriozitatea sa îi impune, îndeobște, o înaintare rectilinie a gândirii. Dar cînd este vorba de mască, deci de o înșelăciune particulară, de o prezentare și simultan o ascundere a persoanei, moralistul folosește paradoxul sau expresia ambiguă. Ipocrizia, ca o a doua natură, este aceea a unui artist. Comediantul poartă masca pentru ca să înșele asupra identității sale, dar și pentru a indica „adevărata“ identitate a personajului. Exaltarea ipocrizicii și a măștii reprezintă propensiunea funciară a moralistului spre disimulare. Dar, un numai a moralistului, ci și a artistului. Cînd Ibrăileanu propune ca pe o supremă *voluptate* disimularea, artistul este cel care vorbește într-însul. „Plăcere divină : a exulta de orgoliu și a purta în același timp masca celei mai desăvîrșite modestii, așa ca să poți mistifica pe ceilalți pînă acolo încît să se poarte condescendent și protector.“ Tot astfel nu este plăcere mai subtilă decît aceea de fi „simplu, modest, naiv“, de a avea aerul că nu înțelegi prea multe, și totodată să înțelegi tot, și să privești totul „cu detașare și cu o liniștită ironie“. Tactica propusă pare să derive din vechile manuale ale *perfectului gentilom*, politicoș și perspicace, prefăcut și ironic. Disimularea femeii față de bărbat e și ea „în ordinea lucrurilor“. Deci ipocrizia este, și trebuie să fie, o a doua natură. Ea este necesară, pe planul vieții imediate, ca o măsură de protecție. Machiavelism moral pe care Ibrăileanu îl propune cu o simptomatică insistență. Discipol al lui Darwin, el considera viața ca o luptă a tuturor împotriva tuturor. Or, a fi sincer înseamnă, în acest război, a-ți lăsa „zalele“ acasă. Temă fundamentală a acestor moralii, simularea ca și disimularea reprezintă — pe plan ontic — privilegierea *aparenței*. Virtuțile ca și viciile morale se cer *ascunse*, pentru că omul

social *este* atît cît *apare*. Chiar și discreția dusă la apogeul ei este „să știi să-ți ascunzi discreția“.

Lecția etică are un corolar estetic imediat. Scriitorul nu se va exprima pe sine decît cu riscul trădării de sine ca și a trădării artei sale. Mistificarea este un demers fundamental artistic. Criticul și artistul Ibrăileanu știe că durerile simulate ale eului poetic, nu cele reale ale eului psihologic, sînt cele ce își găsesc cu adevărat expresia în poezie. Lirica nu este o expresie a pasiunilor insului, o confesiune „sinceră“. Nici măcar nu e *mai natural* în artă să cauți moduri de expresie durerilor tale reale, mai degrabă decît celor fictive. Adept al unei poetici a detașării (printre profeții căreia au fost Edgar Poe și Baudelaire), criticul nostru propovăduiește simularea. „E mai natural să cauți cu migăleală rime și ritmuri pentru durerile simulate decît pentru cele adevărate...“ Și, apoi, a-ți cultiva afectele înseamnă a te complăce în căldura grajdului intim. „În scrisul tău destinat publicului — sfătuiește criticul-moralist — pune ideile tale, dar niciodată sentimentele tale, niciodată imaginația, ta, adică produsul imediat al personalității tale.“ Opera de artă este, deci, construcție nu expresie, deși (în eseul „*Reproducerea realității*“) vorbind despre sistemele filosofice ale unor nesistematici — precum Schopenhauer sau Nietzsche — ca despre expresia unor „stări sufletești“, gînditorii respectivi avînd „temperamente de artiști“, Ibrăileanu precizează că o operă de artă va fi cu atît mai mult expresia unei stări sufletești, a unui „*état d'âme*“. Expresia aceasta nu este, și nu trebuie să fie niciodată imediată, jaculatorie. Orice operă de artă, roman, poezie ori dramă este o expresie mediată a unei „concepții asupra vieții — o filosofie a stărilor sufletești“. Nu exprimăm trăiri, ci concepții despre trăiri, teza aceasta îndeajuns de intelectualistă propune ceea ce am putea numi necesitatea medierii. Este nevoie, între experiența omului și creația scriitorului de un spațiu spiritual de mediere. Prin acest spațiu se refractă percepția, experiența emoțională, morală etc. Dealtfel, percepția poetului este în sine o selecție. Artistul alege din realitate ceea ce va fi „expresia sentimentalității sale, *justificarea* sentimentalității sale“. Acest caracter mediat al expresiei artistice, deviat de la trăirea imediată, corespunde pe plan moral caracterului mediat — prin mască, prin înlocuirea naturalului direct

printr-o natură secundă, prin disimulare —, al acțiunii morale. De aici o sumă a corolarelor etice și estetice. Realismul, ca reproducere a realității de dragul realității, concepție a unui „scriitor-placă fotografică“, nu poate fi susținut, căci reprezintă o imposibilitate psihologică. Omul nu e un receptacol pasiv de senzații. Partizan al unei psihologii activiste, Ibrăileanu își întemeiază viziunea morală ca și cea artistică pe imperativul uman al *intervenției* în rînduiala firii.

Și totuși, psihologismul ca și moralismul criticului anti-asocianist, antimecanicist, poartă urmele frecventării asidue a unor gînditori și oameni de știință ai veacului trecut. Însuși scientismul său determinist trădează lectura atentă a unor Darwin, Spencer, Büchner, Conta ș.a.m.d. Moraliile ca și exegezele criticului abundă în reflecții caracteristice pentru o anumită epocă. Este semnificativ în acest sens, un pasaj din *Adela*, o reflecție a Naratorului în legătură cu filosofia pitorescului ceasornicar Haim Duvid din Pașcani. „Ceasornicul — își spune Emil Codrescu —, angrenaj de forțe, «lecție» de determinism — cu sistemul lui de sori strălucitori, cu palpitul spiralei nelămurit și sur închipuind o nebuloasă, cu pretenția coardei de *perpetuum movens* al rotației dintre cele două capace — e un univers în miniatură, pe care maestrul îl descompune prin analiză și-l reconstituie prin sinteză. Iar răbdarea, supunerca la obiect, finețca minii cerute de meserie, adaugă virtuți morale și talente artistice la calitățile lui de gînditor.“ Iată cum, în cîteva fraze — emanînd subtilitatea unei gîndiri asociative —, «lecția» de determinism închipuită de ceasornicul-univers se preschimbă într-o apologie a artisticului și nu mai puțin a efortului moral. Căci, dacă Ibrăileanu rămîne tributار în concepția sa generală despre lume și viață unui determinism revolut, moralistul ca și artistul dintr-însul își iau revanșa asupra „filosofului“. În fața patului Adelei, Emil Codrescu exclamă: „O, filosofule, al materiei și forței“, gîndindu-se, desigur, la Ludwig Büchner, autorul lucrării celebre odinioară *Kraft und Stoff*. Intelectualul moldovean, eroul pasionat și abulic totodată al lui Ibrăileanu, discipol al măestrilor gîndirii secolului său, nu le este fidel acestora pînă la capăt. El face „experiențe de psihologie“ cu cei din jurul său, rămîne „ferm cantonat în psihologia descriptivă“, face o distincție tipică pentru morala victoriană între

„amorul curat“ — în care nu mori de pofta „celor câteva kilograme de materie organică“ ale unei femei, și... celălalt amor, atribuie unei femei-femele „maximum de iritabilitate protoplasmatică“, pendulează între imaginile amorului platonice, pentru forma ideală a femeii și imaginile amorului bestial, ale lui *pithecanthropus erectus*. Toate acestea fac dintr-însul un fiu al veacului său. Dar este ceva în luciditatea sa (sterilă de altfel) în tribulațiile conștiinței sale, chiar în neputința sa, — fertilă pe planul speculației — ce anunță secolul XX. Ipocrizia sa, pe care și-o mărturisește, nesinceritatea sa funciară îi întinde curse. Vorbește pentru a deruta, simulază și se disimulează, urmînd preceptele maestrului său, pentru ca, în cele din urmă, să fie victima propriei sale subtilități. Dramă a intelectului ce nu mai urmează mecanica de ceasornic a psihologiei vremii sale.

S-a observat (uneori chiar cu oarecare maliție) că reflecțiile moralistului Ibrăileanu se învîrt cu precădere în jurul unui pol, al Eros-ului. Într-adevăr, obsesia erotică este atît de evidentă încît ea se probează prin simpla abundență a cugetărilor despre iubire. În *Amintirile* sale, istorisind peripeziile dragostelor sale juvenile, scriitorul notează : „«Amorurile» mele mi-au ascuțit mai mult decît orice simțul observației“. Observație întemeiată, fără indoială. Însăși *forma mentis* a acestui cugetător este cea erotică. Intelectualitatea sa este a unui om posedat, de un excepțional *amor intellectualis*. Sentimental și sensual (avînd o sensualitate a sentimentelor), el se descoperă pe sine reflectînd îndeosebi asupra dragostei. Îi plac (mărturisit) voluptățile diafane, nu senzațiile brutale, dar ce poate fi mai delicat decît ruminarea gîndurilor magnetizate printr-un erotism latent. A cultiva „imaginile amorului“ înseamnă pentru el a opune în conștiință, un antidot, imaginilor morții. Unele nu există fără altele. Iluziile înamoratului ca și temerile sale poartă în ele speranțele și anxietățile celui ce se simte și se știe murind.

În viziunea moralistului Ibrăileanu, iubirea este o luptă cu moartea. cu Altul. Raportul erotic este, în primul rînd, unul de putere nu unul de plăcere. A iubi înseamnă a dori și a încerca să supui, a dori și a încerca să te supui : „este indiferent la urma urmei pe cine supui, dar nu este indiferent cui te supui“. Aparența umilinței se conjugă cu voința de stăpînire. Sînt, firește, deosebiri între modul de dominare al bărbatului și

acela al femeii („deosebirea dintre tiranic și dictatura sclavilor“) dar dominația există în orice caz. Torturile geloziei sînt cele ale voinței de putere mortificate nu ale unui libido frustrat. În gelozie, superioritatea adversarului triumfător te umilește, inferioritatea lui te scoboară : înjosire în ambele cazuri. Boală a imaginației care visează să monopolizeze o ființă, gelozia este un fel de a te visa divinitate atotputernică și de a suferi din pricina risipirii acestui vis. Căci, pentru Ibrăileanu — care se cunoștea bine pe sine — amorul „adevărat“ este acela la care participă „imaginația și inema“, *imaginația* constituind în amor latura sa estetică, iar *inema* cea sensuală. Ceea ce nu spune moralistul, deși toată experiența sa i-o demonstra, este că alături de aceste puteri ale iubirii mai este una corelată cu ele, aceea a spiritului care se devorează pe sine. Întîlnindu-se cu o ascunsă aspirație thanatică, vocația analitică în iubire descompune, face imposibilă împlinirea. „De obicei unii analizează amorul, iar alții îl trăiesc.“ Cu toate experiențele sale, ale omului îndrăgostit, Ibrăileanu făcea parte dintre cei dintîi. Dacă îndeobște iubirea cu iluziile ei este o apărare de moarte, ea poate fi — la naturile labirintice — o chemare tainică a acesteia. Poate cea mai profundă dintre cugetările criticului-moralist este aceasta : „Moartea, cel mai serios prieten al nostru și sfătuitor moral, ne învață să iubim. Și cel mai adeseori ne poruncește să iubim — dacă în adevăr moartea este ultimul sfîrșit, după care nu va fi nici o întîlnire.“¹⁵

M. BLECHER ȘI REALITATEA MEDIATĂ A CREAȚIEI

1. EXISTENȚĂ ȘI CREAȚIE

Navigare necesse est. Acest cuvînt al navigatorilor din vechime poate fi prea bine mutat pe un alt tărîm al îndeletnicirilor omenești : a scrie este necesar. Nu este om al Cuvîntului care să nu fie convins pînă la rădăcina ființei sale de această *necesitate*. A rosti cuvîntul, a-i da ființă, a-l face să dureze consemnîndu-l înseamnă, pentru un asemenea om, a trăi ; cuvîntul dă preț vieții sale. Căci în afara lui, viața poate să fie sau să nu fie, e cursul plin de meandre al posibilului ; prinsă în Cuvînt, viața devine necesară.

Citindu-l pe M. Blecher nu se poate să nu înțelegi în ce măsură pentru această ființă vulnerată, pentru acest Filoctet a cărui viață a însemnat un șir al pătimirilor, existența însăși, neîncetat amenințată, n-a avut caracterul de *necesitate* pe care l-a avut scrisul. Fascinați de oroarea unui asemenea destin, de mizeriile, de suferințele pe care le bănuim indicibile, sîntem tentați, în acest caz mai mult decît în altele, să judecăm opera ca pe o proiecție a vieții cumplit de absorbante. Eroare firească de perspectivă. E adevărat, nu vom putea uita niciodată că autorul unor scrieri ca *Întîmplări în irealitatea imediată*, *Inimi cicatrizate*, *Vizuina luminată* sau *Corp transparent*, a fost un marc bolnav, că de la vîrsta de nouăsprezece ani, pînă la douăzeci și nouă cînd se sfîrșește, a trăit un martiriu de fiecare clipă, mai mult imobilizat, întins la orizontală, cu o vertebră roasă, cu abcese purulente, chinuit și umilit în toate fibrele sale. A fost — după cuvîntul lui Isaia — „om al durerilor și cunoscător al suferinței“. Cum putea scrie o asemenea victimă fără ca starea de victimă să nu-i marcheze scrisul ?

El însuși ne îndeamnă să-i interpretăm textele drept o mărturie : „Tot ce scriu a fost cîndva viață adevărată“. Cu aceste cuvinte se deschide *Vizuina luminată*. Intemeindu-ne pe unele corespundențe știute între cele scrise și cele trăite, pe cîteva declarații (precum cea de mai sus sau următoarea, făcută într-o scrisoare către Sașa Pană : „eu trăiesc această irealitate și evenimentele ei fantastice“), ca și pe o concepție a autenticității unei proze-document, concepție ce se bucura de un anumit credit, circulînd în publicistica română din anii de creație ai lui Blecher, am putea atribui operei sale calitatea patetică a confesiunii unei tragedii trăite. Din comentariile criticilor ce s-au aplecat asupra acestei opere nu lipsește nicicînd remarcă privitoare la caracterul placentar al scrierilor în cauză la cele trăite de scriitor¹. Și totuși, sensurile și valorile prozei lui Blecher nu ni se revelează, decît după ce vom fi procedat la o prealabilă disjunctie între om și operă, între viață și creație. Structura acestei proze nu ni se dezvăluie cît timp o socotim generată de vreun sentiment existențial. Ea nu poartă, infuză, o trăire. Dacă omul Max Blecher s-a născut sub semnul suferinței, dacă a trăit suferința — cum s-a afirmat² — încă din copilărie, ca situație-limită, adică în mod existențial, creația sa nu este o continuare sau o simplă expresie a suferinței trăite, ea fiind posibilă în ciuda acesteia. Scriitorul Blecher s-a născut în pofida suferinței nu sub imperiul ei.

El însuși, dealtfel, deosebit de lucid, era conștient de aceasta. Deși avea conștiința vanității oricărei încercări de a combate suferința, disperarea sa existențială nu devine nicidecum sursă de expresie artistică. Folosind termenii unei filosofii a existenței, putem admite că suferința i-a dat acestui ales al ei posibilitatea de a comunica cu existența în sine, nu însă și capacitatea de a o comunica prin arta sa. Iată ce ne spune el cu privire la rosturile suferinței pe care atît de bine le cunoștea : „Pentru că în treacăt este vorba și de suferința fizică, îmi permit s-o socotesc, pentru cei ce suferă, abjectă, fără sens și să n-o ridic la nici un rang ilustru ca de exemplu «nobilă și admirabilă inspiratoare în artă» și aceea care singură dă naștere operelor viabile“ (V)³. Disprețul față de suferință, exprimat în această frază, este semnificativ. El nu înscamnă însă o încercare de a evita într-un fel confruntarea cu grava-

tea ultimă a suferinței ca promisiune a nimicirii finale, ca boală mortală. Pozițiile omului Blecher, în măsura în care le cunoaștem ori le putem intui, față de propria sa experiență a suferinței ca și față de patos-ul original al existenței în univers au fost multiple. Reacțiuni de evitare, de compensare prin activitate, de combatere prin diverse tehnici concrete : toate priveau suferința ca pe ceva trecător, parțial, finit, deci posibil de abolit. Față de suferință ca totalitate, ca trăire ultimă, inevitabilă, el a încercat, desigur, resemnarea, asumarea eroică și, poate, o apropiere religioasă (chiar dacă nu în numele unei divinități). Într-o scrisoare către Miron Grindea, se arată gata să preia durerile prietenului său, ori ale tuturor prietenilor : „Îți urez să te faci bine cât mai repede. Mă înspăimântă durerile fizice și când aud că prieteni de-ai mei suferă, aș vrea să pot face ceva într-adevăr eficace, ca să le treacă durerea. De exemplu, mă gîndesc adesea că, pentru că eu tot sunt bolnav, să am convulsii groaznice timp de o oră și ele să absoarbă și să conțină toate durerile prietenilor mei (ca un fel de «abces de fixație» al suferințelor). Și asta nu cu un sentiment de milă ori caritate, ci ca unica reacție «onorabilă» în fața imensei stupidități a durerii fizice.”⁴ Această preluare a durerii este răsturnarea concepției lui Jaspers, după care atunci când vezi suferind pe alții, este de parcă ei ar suferi în locul tău.

Dar, repetăm, cunoașterea oricît de intimă a experiențelor sau a trăirilor existențiale ale lui Blecher nu ne oferă nici o lumină privind exegeza operei sale, căci la originea acesteia nu stă o „trăire originală” căreia el ar fi vrut să-i dea o expresie artistică. În *Carnetele* lui Samuel Butler, pe care scriitorul nostru le recomandă cu multă căldură prietenului său Sașa Pană, putem citi următoarea notă : „Starea fiziologică a unui medic are tot atîta legătură cu puterea sa de a însănătoși cît sfințenia unui cleric cu puterea sa de a influența credința altora”. Nu vom înțelege în semnificațiile și în valorile lor scrierile lui Blecher decît disociindu-le de viața, de trăirile lui, oricîtă intensitate existențială ar fi avut acestea, sau poate tocmai de aceea.

Ca și Kafka, alt mare bolnav al literelor din acest secol, Blecher practică doar aparent o literatură a mărturisirilor. Nici unul nici altul nu și-au descris viața. Cele mai intime do-

cumente ale acestor suferinzi sînt literatură și nimic altceva. Praghezul a spus-o și pentru confratele său din România : „Întrucît eu nu sînt nimic altceva decît literatură și nu pot și nu vreau să fiu altceva...”⁵ Ceea ce este mai intim la acești scriitori devine metaforă. Viața se preschimbă de îndată ce-a fost trăită, în parabolă. Opera poetică nu este un document de viață, ci, dimpotrivă, orice document intim devine operă. Imaginarul, ficțiunea artistică năpădește viața și, departe de a fi subjugată de aceasta, o devorează. Așa trebuie să înțelegem o formulă precum aceea din scrisoarea amintită către Sașa Pană : „Irealitatea și ilogismul vieții cotidiene nu mai sînt de mult pentru mine vagi probleme de speculație intelectuală : eu trăiesc această irealitate și evenimentele ei fantastice”. Nu suferința omului face artistul, ci reveria artistului prefăce omul. El ajunge să trăiască o irealitate pe care o impunea într-însul un geniu al artei, sau, cel puțin, al artificiei.

2. CRIZA IDENTITĂȚII

Arta lui Blecher se întemeiază pe o desprindere de sine. În viziunea mitizată a Naratorului fictiv din prozele sale, experiența originară (a „eroului” firește, nu a autorului) este aceea a înstrăinării de sine, a derutei eului ce-și pierde identitatea. Prima pagină din *Întîmplări în irealitatea imediată* (care asemena primelor secvențe din *À la recherche du temps perdu* conține o cheie a edificiului), situează eul Naratorului (încă o dată, nu acela al lui Blecher) în poziția unei dileme ontice. Dar iată preambulul primului paragraf din *Întîmplări...* : „Cînd privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întîmplă cîteodată să nu mai știu nici cine sunt nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca și cum aș fi devenit o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personagiu abstract și persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale.” Stranie experiență a pierderii de sine, a de-personalizării, experiență numai aparent de ordin psihologic. Vom vedea că o întrebare esențială pe care și-o pune Naratorul din *Întîmplări...* este una privind identitatea sa. Pentru a se întreba pe sine,

era nevoie de o ieșire din sine, de o înstrăinare. Criza aceasta de identitate se asociază, pe de o parte, cu un proces vizionar : se desfășoară în timp ce Naratorul se pierde într-o contemplare fără obiect, în vidul viziunii. Pe de altă parte, criza înseamnă o sciziune, și, subsecvent, dedublarea identității. Apare astfel, alături de imaginea „reală” sau concretă a persoanei, una „abstractă”, pur imaginară. Alături de persoană apare personajul.

Dizolvarea identității, pierderea, sciziunea ei, urmată de regăsirea ei constituie fractura originară din care vor porni căile imaginarului blecherian. Criza ontică este, în același timp, o criză a viziunii. Naratorul se *vede* dublu, pentru ca apoi imaginile să se unifice „ca în acele vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare și numai când operatorul le pune la punct, suprapunându-le, dau iluzia reliefului” (*Ir*). Discipol al analiștilor, Blecher utilizează încă limbajul introspecției, al analizei psihologice nu mai puțin decât Kafka, deși ar fi putut exclama, împreună cu acesta : „Pentru ultima oară psihologie !”⁶ Nu trebuie să interpretăm „analizele” sale drept descrieri ale unor secțiuni în acel jamesian „*stream of consciousness*”, după procedeul Naratorului analist din *Adela* lui Ibrăileanu. Ficțiunea sinelui, a fracturii de personalitate nu are un caracter psihologic cu tot limbajul — înșelător în această privință — pe care-l folosește Naratorul. Astfel, el vorbește despre „senzația de depărtare și singurătate” pe care o resimte în momentele în care persoana sa cotidiană se dizolvă în inconsistență. Senzația devine o spaimă de a nu se mai putea regăsi, o anxietate a înstrăinării. De fapt, analiza aceasta inchizitorială nu descrie, ci suscită întrebări. Și această nedumerire metafizică — „cine anume sunt” —, întrebarea pe care și-o pune Naratorul este, chiar pentru el, altceva decât un simplu fapt de conștiință, o întrebare pe care și-o pune sieși. Ea are o consistență tulburătoare, îi apare Naratorului investită cu apanajele unui *corp* de sine stătător, ca un fel de neoplasm : „Teribila întrebare «cine anume sunt» trăiește atunci în mine ca un corp în întregime nou, crescut în mine cu o piele și niște organe ce-mi sunt complet necunoscute”. Aici devine evidentă natura primordială ontologică (nu psihologică) a experiențelor Naratorului din proza lui Blecher. Întrebarea

dobîndește o realitate metafizică. Ea nu este doar un simplu fapt de conștiință, precum ne apare aceeași întrebare în *Nadja* lui Breton. Într-adevăr, Breton se întreba la fel : „Cine sînt ?“ și își răspundea sieși : „...nu se reduce oare totul la a ști pe cine bîntui ?“ (sugerînd că din inconștientul său, din eul său profund emană un fel de strigoi, o fantomă). Tot astfel, o va întreba pe Nadja : „Cine ești ?, la care ea va da un răspuns nu mai puțin „psihologic“ : „Sînt sufletul rătăcitor“⁷. Pe de altă parte, această întrebare care îi *apare* lui Blecher ca „un corp nou“ indică natura imaginarului din universul ficțiunilor sale. În acest univers, ca sub presiunea unor puteri ce depășesc facultatea de a proiecta imagini (de natură tradițional psihologice), totul tinde să dobîndească o consistență materială. Vom urmări — în acest sens — modul în care spațiul dintr-un cadru neutru devine o *capcană*, o *cavernă*, un *bîrlog*, cum obiectele tind spre o neliniștitoare autonomie manifestînd o *agresivitate*, o *viclenie* a lor, cum trăirile majore — printre care îndeosebi cele erotice — se substanțializează. Astfel, pierderea identității provoacă o tulburare *reală* și *imaginară*, totodată, în lumea obiectelor. Ea afectează zonele profunde ale fiziologicii („Tot ce e capabil să se agite în corpul meu se agită, se zbate și se revoltă mai puternic și mai elementar decît în viața cotidiană“ — *Ir*), dar perturbă chiar lucrurile. Senzația înstrăinării îi apare Naratorului cu totul impersonală, „ca un cancer din propria-i substanță“ (*Ir*).

Experiență esențială. Ficțiunile din „irealitatea imediată“ își au sursa în ea. Naratorul din primul volum al prozelor lui Blecher va reveni adeseori asupra acestei „trăiri“. Ea are de fiecare dată un complement necesar de ordin imaginar. Astfel, de pildă, în secvența pe care o putem numi a „fotografiei“. Fascinat — cum vom vedea — de o serie de obiecte-imagini. Naratorul mărturisește că este atras de imaginile expuse drept mostre în fața barăcilor unor fotografii de bălci. Contemplă chipurile necunoscuților împietriți pe fondul vag al unor munți și cascade îndepărtate. O dată, își întîlnește propria fotografie, și, brusc, are senzația „de a nu exista decît pe fotografie“. Din nou o ruptură de identitate, un transfer în imagine, o imagine

care dobîndește greutatea concretă a obiectului sau persoanei reale. Naratorul recunoaște că o asemenea inversare i se întîmplă adeseori, în felurite circumstanțe, și că ea îi schimbă dintr-o dată „trupul interior“. Vederea unui accident îl rupe din sine și îl transportă în trupul întins, însîngerat, al aceluia. Răsturnarea nu înseamnă doar o deplasare de perspectivă. Întreg universul se modifică, valorile se prăbușesc ori se cristalizează într-o altă ordine. Dar pierderea identității aduce cu sine, dacă nu haosul, dacă nu evanescența (căci lucrurile pot să devină mai substanțiale, mai *lucruri*), o vidare lăuntrică. Lumea își descoperă vanitatea sa esențială.

Ieșirea din sine, despărțirea de sine este o mișcare — contrară ipseității — săvîrșită adeseori de eul liric modern, de la acel „a deveni altul“ al lui Gérard de Nerval, prin „Eu sînt Altul“, al lui Rimbaud, pînă la alteritatea căutată și negăsită a unor poeți din secolul nostru (printre care amintim ek-stazia sufletului din lirica lui Al. Philippide). Lepădarea de sine nu este doar o dureroasă (sau voluptoasă) schizoidie, ci reprezintă accesul la un calm al indiferenței, al golului. Sinele devine terenul vag, pustiu, al unor triste deambulări. Eul liric se contemplă pe sine, se vede, căci sufletul înstrăinat devine un loc al spectacolului, chiar dacă acesta e un spectacol al pustietății. „A fi domnul acela care trece“ — era gîndul lui Fantasio, un fiu al secolului trecut, într-o scenă a lui Alfred de Musset. Într-un secol care a cunoscut mai severe seisme, Naratorul lui Blecher rîvnește și el să intre în familiaritatea altora, a unei case străine, să capete acolo o „altă intimitate interioară“ și, cum spune el : „să devin eu însumi altul“, să găsească în sine amintiri pe care nu le-a trăit, amintiri străine de el. Și trăiește o asemenea experiență într-un moment crucial, acela al morții Eddci. Întrebarea cu privire la propria identitate devine întrebare cu privire la identitatea altuia și vizează sensul însuși al existenței : „Cine era Edda ? Ce era Edda ? Pentru întîia oară mă vedeam în exterior, pentru că în prezența Eddei era întrebarea sensului vieții mele.“ Întrebare la care, firește, lectorul lui Kierkegaard și al lui Heidegger și, mai ales, dilematica sa făptură fictivă nu avea cum și de ce să răspundă.

3. CRIZA REALULUI

Dacă discursul-ficțiune al lui Blecher, *Întîmplări în irealitatea imediată*, se deschide prin prezentarea crizei identității, el se încheie prin reprezentarea unei alte fracturi, a unei alte crize, aceea a realului. Ca și cea dintîi, și aceasta pornește de la o experiență a *vederii*, aparținînd sferei imaginarului. Acolo, o contemplare în gol, aici un vis. O simplă experiență onirică din categoria pe care Freud o denumise a viselor de spaimă (*Furchtträume*). Naratorul visează că doarme adînc în patul său, în același decor, în aceleași condiții ca și cele „reale”. Se vede dormind și visînd. Din nou o situație dilematică : „sunt treaz, dar dorm și visez veghea mea. Visez somnul meu din acel moment.” Or, visul adîncindu-se, amenințînd să scufunde visătorul undeva într-un abis. și acesta încercînd cu o spaimă crescîndă să iasă din el, trezirea din coșmar se produce într-o stare de intensă anxietate. Vis thanatic, ar spune psihanaliștii. Pentru Naratorul lui Blecher, el înseamnă o spărtură în conștiința realului. Și, din nou, ca și în cazul înstrăinării de sine, o întrebare cu alură filosofică : „În ce constă simțul realității mele ?” În realitatea redobîndită prin trezire, panica va continua. Aici experiența se depărtează de o obișnuită trăire coșmardescă. „Mă zbat acum în realitate, țin, implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viață, în viața mea adevărată. Este cert că e plină zi, că știu unde mă aflu și că trăiesc, dar lipsește ceva în toate acestea, așa ca în grozavul meu coșmar.

Mă zbat, țin, mă frămînt. Cine mă va trezi ?

În jurul meu realitatea exactă mă trage tot mai jos, încercînd să mă scufunde.

Cine mă va trezi ?

Întotdeauna a fost așa, întotdeauna, întotdeauna.”

Aici, în acest text final, revelator, din *Întîmplări în irealitatea imediată*, se poate urmări apropierea și distanța dintre M. Blecher și Kafka. La 6 august 1914, autorul *Procesului* nota în jurnalul său : „Privit din perspectiva literaturii, destinul meu este foarte simplu. Gîndul reprezentării vieții mele interioare visătoare (*traumhaft* = de natura visului — n.n.) a refutat tot restul pe un plan secundar...”⁸ Într-o mărturisire orală făcută lui Gustav Janouch privind *Metamorfoza*, el a-

firma, în legătură cu aceasta : „Visul revelează realitatea, pe lângă care imaginația rămîne mult în urmă. Aceasta e teribil în viață și zguduitor în artă.“⁹ Deci Kafka recunoaște o complicitate între vis și viață ; tot el își consideră arta o *Traumkunst*. Căci visul, pentru el, este cea mai profundă realitate, o realitate pe care cugetarea și imaginația noastră nu o pot cuprinde încă. De aici, structura onirică a celor mai multe dintre textele sale. Ca și Kafka (după cum știm fără să-l cunoască) Blecher descoperă, și încearcă să figureze în proza sa, un mod mai real decît realitatea concretă. „Într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată...“ — declară Naratorul din *Întîmplări...* Este însă această realitate „mai adevărată“, ca și la Kafka, de natura visului („*traumhaft*“) ? Nu, desigur. Și, mai întîi, „irealitatea“ din *Întîmplări...* nu are nimic sau aproape nimic comun cu onirismul suprarealist.

Într-o importantă scrisoare, din 1934, adresată lui Șașa Pană, în care vedea un reprezentant al suprarealismului, Blecher făcea o mărturisire de credință literară. După ce arăta că „irealitatea și ilogismul vieții cotidiene“ nu mai sînt pentru el, de mult, doar vagi probleme de speculație intelectuală, că el trăiește această irealitate cu evenimentele ei fantastice, adăuga : „am căutat să ridic la egal de lucidă și voluntară valoare orice tentație a halucinantului“¹⁰. Pînă aici nimic ce să lezeze o ortodoxie suprarealistă. Încă Rimbaud (în *Alchimie du verbe*) își propunea periodic să se obișnuiască cu halucinația simplă. Pentru suprarealiști, această experiență a devenit un principiu. „În definitiv, totul depinde de puterea noastră de halucinație voluntară“ — susținea Breton¹¹. Rețin termenul *voluntară*, care poate fi apropiat de cuvîntul *cugetat* („*raisonné*“) pe care-l folosește Rimbaud. Blecher definește și el halucinația sa drept „lucidă“ și „voluntară“. Suprarealismul nu se vrea un pur delir, ci explorarea delirului ; nu caută victime ale halucinației, ci stăpîni ai ei. Între declarațiile oarecum teoretice ale lui Blecher și tezele suprarealiste corespondența — în acest punct, cel puțin — este evidentă. În aceeași scrisoare către Șașa Pană (și cu intenția clară de a-și delimita poziția în raport cu suprarealismul) scriitorul nostru își proclama idealul literar : „Idealul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a

înaltei tensiuni care se degajează din pictura lui Salvador Dali. Iată ce-aș vrea să realizez, — demența aceea la rece perfect lizibilă și esențială [...] . Vizita spectrelor să se facă normal pe ușă cu ciocănit politicoș și cu politicoasă sugrumare. Suprarealismul trebuie să doară ca o rană profundă.“ Aparent este o declarație de adeziune la mișcarea de avangardă inițiată de Breton, chiar dacă o rezervă exprimată pe loc („Cîteva chestiuni mă despart totuși de ortodoxismul curat de manifest...“) lasă loc unei libertăți de viziune și mișcare. Metoda lui Salvador Dali, *paranoia-critică*, derivă, într-adevăr, din halucinația metodică, „lucidă“ și „voluntară“. Ea este, după definiția pe care i-o dă Breton, o „metodă spontană de cunoaștere irațională bazată pe obiectivarea critică și sistematică a asociațiilor și interpretărilor delirante“¹². Confesiunea suprarealistă a lui Blecher nu este, desigur, pur formală și de conjunctură. Dar dacă ea reprezintă conștiința unei poziții literare, într-un sistem de simpatii și corespondențe voite, ea nu explică nicidecum realitatea însăși structurală a prozelor scriitorului.

Reținem din scurta expunere a vederilor sale, făcută poetului de la *unu*, doar voința de a asocia realul cotidian cu o irealitate halucinatorie. Într-o altă epistolă adresată lui Sașa Pană (din 9 aprilie 1934) Blecher făcea aluzie la : „Cîteva întîlniri de vis în plină materie a vieții...“ Din nou o temă a programului suprarealist : *hazardul obiectiv*. Suprarealitatea — după Breton și adepții săi — irumpe în plină realitate banal-cotidiană. Nadja reprezintă o asemenea întîlnire de vis în plină materie a vieții. Dar nu tot o asemenea conjuncție a visului cu realitatea surprindea Blecher în finalul amintit din *Întîmplări...* ? Visul nu este pentru suprarealiști (cum nu era nici pentru romanticii germani) o lume izolată între limitele somnului, ci o zonă deschisă comunicînd în același timp cu viața cotidiană și cu lumile supraconștientului. Cu alte cuvinte, visul este locul geometric în care se întîlesc planurile realității psihofiziologice, ale realității exterioare și ale realității supranormale. *Manifestul suprarealismului* nu propunea cedarea în fața unui iraționalism oniric, ci instituirea unui control al rațiunii, asupra visului în vederea explorării și exploatării lui.

Visul Naratorului cu care se încheia primul volum al prozelor lui Blecher introducea o incertitudine ce nu era aceea

a fuziunii suprarealiste între vis și realitate. Visătorul își visează veghea și visul totodată ; el se visează visînd. Desigur, nu faptul în sine este interesant (căci asemenea stări hipnagogice sînt destul de frecvente), ci alegerea pe care o face scriitorul a unei asemenea experiențe onirice, pentru a introduce dilema vis-viață. O dilemă cu surse literare străvechi, dintre care amintesc doar ezitarea unor eroi din cele *O mie și una de nopți*. Aceștia se întrebă, cu prilejul unor trăiri la limită, dacă cele trăite aieva au fost vis, ori dacă visul nu mai puțin trăit a fost viață. Zbaterea Naratorului în opera lui Blecher este întrucîtva similară. Ea presupune o criză a realului.

În *Inimi cicatrizate*, scrisă ca o narațiune obiectivă, nu sub forma discursului confesiv-subiectiv ca *Întîmplări în irealitatea imediată* ori *Vizuina luminată*, întîlnim mai multe asemenea pendulări între caracterul oniric și cel real al faptelor. Pentru Emanuel, eroul ficțiunii, în refectoriul sanatoriului, „elementele de vis și de realitate” sînt atît de concomitent prezente, încît el simte o adevărată destrămare a conștiinței sale. Paradoxul bolnavului împrizonerat în carcasa de gips este acela de a exista și totuși de a nu fi cu desăvîrșire viu. Emanuel resimte cu o dureroasă intensitate acest paradox al existenței simultane în real și în ireal. El cunoaște momente simple în realitate, clipe banale de singurătate, în scurgerea obișnuită a zilei, cînd deodată „aerul lumii se schimbă și capătă brusc o nouă semnificație”, asemenea metamorfozei prin care trece un sultan din Noptile arabe care și-a vîrît capul într-un ciubăr cu apă, în fața Curții sale, și care în cele cîteva clipe petrecute în această postură trece printr-o mutație subită și radicală a existenței, trăiește o întreagă *altă* viață, plină de stranii peripecții. Modificarea poate fi — în economia ficțiunilor lui Blecher — de sens sau de natură. Emanuel (în *Inimi cicatrizate*), Naratorul (în celelalte două narațiuni) trăiesc mutația care se produce în jurul lor și în ei, apariția unei lumi cu alt înțeles sau a unei alte lumi, artificiale. În timpul unei altercații între bolnavii din sanatoriu, unul dintre ei trage cîteva focuri cu o armă. Împușcăturile îl precipită pe Emanuel într-o stare de halucinație. Realitatea se scufundă, devine evanescentă ; o lume flască, artificială, „din cîrpe și vată” își face apariția.

Criza realului ca și cea a identității sînt procesele originare prin care se configurează imaginarul în ficțiunile lui Blecher. Naratorul sau eroul din prozele sale revin adeseori asupra experienței fundamentale a viziunii lor. Or, de cele mai multe ori, aceasta are la origine o confuzie între real și ireal, respectiv între vis și starea de veghe. Naratorul vede adesea lucruri stranii ce nu se pot petrece decît în vis, iar alte ori visează (în somn sau într-o reverie diurnă) lucruri investite cu apanajele realului. „Este, cred, același lucru a trăi, sau a visa o întîmplare și viața reală cea de toate zilele este tot atît de halucinantă și stranie ca și aceea a somnului. Dacă aș vrea de exemplu să definesc în mod precis în ce lume scriu aceste rînduri mi-ar fi imposibil“ (I). Delimitarea unui spațiu al visului, diferențiat de cel al realității este, pentru el, imposibilă. În somn visează poeme desăvîrșite, pe care le vede cu o mare claritate. le recită cu siguranță, le scrie chiar. Un negustor ambulant i se pare că trăiește și vinde înghețată în vis ca și în realitate. O altă experiență onirică-reală, ambiguă, pe care o istorisește este visul terifiant al revoltei cîinilor și apoi al spînzurării lor. Ficțiune parabolică, de a cărei „realitate“ se îndoiește. Dar îndoiala este începutul ascetismului și recunoașterii. „Poate că ar trebui să mă îndoiesc de realitatea acestor fapte și să le consider visate...“ (V) Esențială este tocmai ezitarea, oscilarea între cele două posibilități. Naratorul se situează în incertitudinea unui plan intermediar. Arta lui Blecher este, în această privință, tocmai suspendarea ficțiunilor sale (sau a unor largi secvențe din ele) în aceste intermundii ale imaginarului. Dealtfel, prin mijlocirea Naratorului său, el teoretizează această stare ambiguă. „Tot ce se întîmplă este logic din moment ce se întîmplă și devine vizibil, chiar dacă se petrece în vis, după cum tot ce este inedit și nou este illogic chiar dacă se întîmplă în realitate.“ O anume voluptate estetizantă nu lipsește din pendularea aceasta în vid. Starea de *leșin* (care, cum vom vedea, este sindromul capital al crizelor Naratorului) este, în fond o stare estetică, o ek-stazie, o ieșire în afară de sine prin tulburarea fruntariilor dintre vis și veghe. Bizareria, frumusețea ca și dramatismul sfîșietor al lucrurilor real-ireale (sau ireale dar propuse de realitatea imediată) le conferă un caracter net estetic. Ele își pierd (odată cu „realitatea“) sensul lor pragmatic. Aspec-

tele cele mai comune devin inefabil-estetice. Astfel, în universul Naratorului acele ciudate „trăiri“ ale transfigurării lucrurilor și fapturilor (de ex. peisajul citadin din lapte închegat, albul invadator, apoi invazia roșului, ca o revărsare de sânge și de purpură). Sînt frecvente confuziile de teme și de roluri ale realității. Ceea ce nu înseamnă o substituie a „realului“ prin iluzoriu, prin aparențe. Transfigurarea nu rezidă într-o simplă substituie. Realitatea devine tocmai prin mutație mai pregnant „reală“. Cînd lucrurile dispar în întunericul ce le absoarbe, le dizolvă, ele dobîndesc o nouă, o *altă* realitate (sunetele plutesc „ca niște lemne groase“ etc.). Toate gîndurile, amintirile, viziunile se scufundă în același „întuneric călduț din interiorul pielii“ care le absoarbe. Imagini, vise, amintiri se confundă. „Este același lucru dar, a visa și a trăi.“ Observație esențială a Naratorului. Repetăm, identificarea visului și a vieții nu înseamnă reducerea celei din urmă la cea dintîi, ci corelarea lor. Și, mai ales, recunoașterea neputinței de a le separa. Or, artistul face din neputință virtute. Blecher -- căci de astă dată este vorba de el, nu de Naratorul său fictiv, folosește ceea ce numeam spațiul intermediar dintre vis și realitate pentru a-și croi ficțiunile în și din confuzia lor. Îl auzim pe el, rostind prin gura Naratorului său într-un paragraf capital din *Întîmplări în irealitatea imediată*: „Cu mare mirare, cînd recitesc ce-am scris, regăsesc în cele povestite exactitatea întîmplărilor care s-au petrecut în realitate. Îmi este atît de greu să le degajez de cele ce nu s-au întîmplat niciodată ! Este atît de greu să le curăț de zgura de visuri, de interpretări și de diformări, la care le-am supus“ (*Ir*). Realitatea însăși — nu numai interpretul ei — contribuie de cele mai multe ori la irealizarea ei. sau la artificializarea ei. Dar criza realului, alierea sa cu irealul, infuzia de vis în viață este, totuși, *provocată*, de cele mai multe ori, prin intervenția vizionarului. Cel mai simplu este cazul văzătorului dement care „copiind“ viața deplasează realitatea, o deteriorează. Artistul nu este însă un dement. El se nutrește dintr-o „rezervă de demență a lumii“ (*V*). Rezervă de reverie, de visuri, acesta e „depozitul necunoscut al realității plin de tenebre și surprize“ (*id.*). A scrie, pentru Blecher, înseamnă a comunica cu această sursă. Ea nu este doar fondul oniric sau inconștientul pe care — prin scrierea automată — suprarealiștii pretind să-l aducă

la suprafață. Blecher nu psihologizează. El nu cultivă o de-reglare a simțurilor în tradiția lui Rimbaud. Acea „demență la rece perfect lizibilă și esențială“ pe care și-o propune în scrisul său este un dat al universului nu al său. Realitatea însăși este, pentru el, paranoia-critică (în termenii lui Dali). „Este în fondul realității o neînțelegere de imensă amploare și de grandioasă diversitate din care imaginația noastră extrage o infimă cantitate...” (*id.*). Din „maternal rezervor al realității“ fiecare om extrage partea sa de vis, nebunie și realitate.

Dar această matrice este în același timp în noi și în afară de noi. Este întunericul sau haosul bogat în germeni în care nu sînt limite. Naratorul din *Întîmplări...* observă : „între mine și lume nu există nici o despărțire. Tot ce mă înconjură mă invadează din cap pînă în picioare, ca și cum pielea mea ar fi fost ciuruită“ (*Ir*). Lumea își prelungește în el tentaculele. Nu trăiește doar lumea pe care o vede, ci este chiar această lume. Ea îl străbate, îl atrage în capcanele ei, îl violentează dar nu ca o putere dinafara lui. Amintiri, imagini și vise nu sînt decît ipostaze ale acestei lumi. Și suferința omului-în-lume este, în această viziune, suferința lumii făcută om.

4. SPAȚIUL - CAPCANĂ

Naratorul din *Întîmplări în irealitatea imediată* vorbește despre „crizele“ pe care i le provoacă unele locuri în stradă, în casă. Sînt asemenea spații malefice (pe care el însuși le numește „spații blestemate“) în care e cuprins de un vîrtej și cade într-un leșin. Despre aceste „crize“ ale copilăriei și adolescenței sale, Naratorul ne mai dă unele amănunte semnificative. Leșinul este suav și teribil totodată. Un miros neplăcut și totuși desfătător îl poate declanșa : mirosul unor coji putrezite. Ca și „greața“ analizată de Sartre, aceste leșinuri și amețeli aparțin unei patologii existențiale, sînt traume ale ființei. Ele sînt provocate prin căderea în anumite *spații-capcană*. O temă esențială a ficțiunilor lui Blecher este a căderii în aceste spații închise.

Reveria scriitorului se rotește, cu o preferință marcată, în jurul imaginii *cavernei*, a spațiului speluncal. Scobituri, birlo-guri, vizuine, găuri și gropi de tot felul, caverne pot fi întîlnite

adeseori în prozele sale, dovadă a unei obsesii a imaginarului ce merită să fie cercetată de-aproape. Cavitățile sînt naturale ori artificiale, grote sau încăperi, spațiul imaginar din aceste ficțiuni se organizează întotdeauna în jurul unui vid central, tainiță malefică sau benefică. Chiar și unele imagini care, aparent, n-au nimic comun cu aceea a *cavernei*, dar care joacă în textele lui Blecher un rol de primplan, ca imagini-revelatoare, cum este de pildă *corpul* cu diversele sale organe, aparțin aceleiași sfere a reveriei spațiale speluncale.

Dar iată un text elocvent: „Mă gîndeam altă dată la caverne și scobituri, de la prăpastiile în munți cu amețitoarea lor înălțime, pînă la caverna elastică și caldă, incfabilă, caverna sexuală“ (*Ir*). Și Naratorul relatează un fel de joc simptomatic din copilărie: noaptea, înspăimîntat de obiectele din odaie care par să-l asalteze venind spre el, se refugiază sub plapomă și cu o lanternă de buzunar luminează „cutele cearceafului și micile văi ce se formau între ele“ (*id.*). Acest mic bîrlog intim și liniștitor este un refugiu al copilului. Dar cele mai multe caverne sînt adevărate spații-capcană. Un asemenea loc blestemat provocator de crize se află între malurile înalte și găunoase ale rîului. Pereții malului sînt plini de crăpături și scobituri hidoase, „plăgi rău cicatrizate“, „răni oribile și beante“. Observăm că, de cele mai multe ori spațiile speluncale trezesc asocieri din sfera anatomiei patologice. Deși locul amintit este purtător de maledicțiune, deși provoacă leșinul, el exercită o atracție irepresibilă. Copilul se refugiază într-o „mică grotă, o cavernă umbrită și răcoroasă ca o odăiță săpată în stîncă“ (*id.*) în care savurează un rău voluptos. Asemenea „capcane invizibile“ îl pîndesc peste tot în oraș, ca niște adevărate curse. Locuri izolate, sterpe, ale nimănui. Odaia poate fi și ea o cavernă, chiar o odaie binecunoscută dar care, brusc, în momentele crizei, se modifică. Locurile acestea au o „răutate a lor“ pe care Naratorul și-o explică prin melancolia imobilității, ca și a singurătății lor. Spațiile pot fi bolnave și simptomul bolii este pustietatea. O cameră de consultație, încărcată cu misterele tehnicii și științei poate fi un spațiu malefic. Cu atît mai mult încăperile clinicii în care sînt aduși muribunzii.

Alături de acestea sînt însă (mai rar) spații cavernaculare benefice, locuri al căror „blestem“ este mai greu de sesizat:

o sală de cinematograf comparată cu un submarin, labirintul unui varieteu pustiu în timpul zilei. În subsolul scenei găsește un spațiu neutru și secret, dezafectat, simțindu-se „în fundul pământului“. Aici, în această „singuratică și admirabilă vizuină“, el cunoaște o adevărată beatitudine. Naratorul din *Intîmplări...* își mărturisește visul preferat : acela al unui vehicul închis din care, culcat, să contemple printr-o fereștruiță lumea pe care ar străbate-o ca într-o peșteră mobilă. Își află, în arcada unei ferestre, o asemenea hrubă din care poate contempla strada. Există, așadar, „spații mai bine voitoare, din pereții cărora se prelingeau imagini plăcute și frumoase“ (*Ir*). Pînă și sculpturile de lemn ale patului pot oferi degetelor refugiul plăcut al unor mărunte peșteri.

Fără îndoială, cele mai originale imagini speluncale sînt cele pe care le oferă trupul. În spațiul imaginar al ficțiunilor lui Blecher corpul însuși este un spațiu-capcană. El este poate unicul „loc“ în care am putea să apropiem formele imaginarii de trăirile scriitorului. Marele bolnav, închis în carapacea dură de gips, întins pe gutieră, ori imobilizat în pat, ca o insectă fixată printr-un ac, un ac ce-i traversa șira spinării, s-a simțit, desigur, prins într-o teribilă cursă a propriului său trup. Astfel Naratorul din *Vizuirea luminată* regăsește, îndată ce-și obturează simțurile față de lumea dinafară, „aceeași întunecime nesigură, aceeași cavernă intimă și cunoscută, aceeași vizuină caldă și iluminată de pete și imagini neclare, care este interiorul trupului meu, conținutul «persoanei mele» de «dincoace» de piele“. Însăși imaginea „viziunii luminate“ este aceea a corpului în care — asemeni copilului luminînd misterioasele spații de sub plapomă — se revelează dedesubturile existenței, o tainică interioritate. În tenebrele și căldura intimă a acestui spațiu luminat de o lumină particulară, plutesc organe, dar și gînduri, amintiri, viziuni. Ceea ce îl fascinează pe Naratorul din *Intîmplări...*, ca și pe acela din *Vizuirea luminată* este golul lăuntric. Spațiul-cavernă atrage (ca și vidul pe unii sinucigași) prin acest neant pe care-l reprezintă. El ascunde un haos în tenebre, și ca atare fascinația pe care o exercită ar putea fi identificată, psihanalitic, cu atracția matricei prenatale, iar mitologic, cu chemarea marelui gol tene-

broș al haosului dinainte de creație. Dar o analiză comparată a textelor lui Blecher referitoare la această temă indică sensuri mult mai apropiate. Printre aceste texte, trei au o valoare de cheie pentru o cercetare hermeneutică.

Mai întâi, un paragraf din *Întîmplări în irealitatea imediată* în care Naratorul evocă o ilustrație dintr-un tratat de anatomie, fotografia unui mulaj al interiorului urechii. Spații tipic cavernelor, melcul, sinusurile, găurile constituind urechea-grotă sînt înfățișate ca fiind pline. „Într-o clipă îmi dădui seama” — spune Naratorul tulburat pînă la leșin de această imagine — „că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încît tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică...” (*Ir*). A umple spațiul-cavernă înseamnă a face vidul vizibil. Imaginea *plină* a golurilor reprezintă insinuarea unei posibile răsturnări cosmice. Ca printr-o subversiune demonică, dacă vidul devine plin, plinurile pot să se golească. „Într-o astfel de lume oamenii n-ar mai fi fost niște excrescențe multicolore și cărnoase, pline de organe complicate și putrescibile, ci niște goluri pure, plutind, ca niște bule de aer prin apă, prin materia caldă și moale a universului plin” (*id.*). Metamorfoza organică, trecerea pozitivului în negativ și a negativului în pozitiv, ca o transmutație a întregii realități, este poate cea mai îndrăzneată dintre reprezentările lui Blecher. Cel refuzat în aspirația sa spre un centru, cel care visează penetrarea și adăpostirea în interior, în mijlocul, în sînul realului, cel obsedat de tot ce e visceral, se răzbună asupra neputinței sale de a accede în măduva lucrurilor, în sanctuarul rîvnit al interiorității absolute. Ca atare, răstoarnă launtru în afară, întoarce lumea pe dos ca pe o mînușă. proiectează tot ce este intrinsec în lumea aparențelor și reduce extrinsecul la vidul abisurilor neexplorate. *A fi în* devine, astfel, *a fi afară*, expulzat și dezgolit de taină. De aici impudoarea mulajelor de ceară, impudoare existențială a imaginilor în pozitiv ale speluncilor organice. Tot ce ține, dealtfel, de tărîmul speluncal are nevoie de umbră, este un spațiu al tainei, chiar dacă taina este doar aceea a neantului. *A risipi* taina, a lumina aceste spații tenebroase echivalează cu denunțarea neantului. În sfîrșit, umplerea

enclavelor vide ale organismului constituie imaginea unei proliferări monstruoase. Apar, astfel, formațiuni neoplasmice, simptome ale morbului cu adânci rădăcini — tragic vizibile tocmai în secolul nostru — ale cancerului, ca o germinare în neant și a neantului.

Naratorul își amintește că a cunoscut o asemenea bizară aventură a metamorfozei plinului în gol, și viceversa, în adolescență : „mă trezeam, subit în mijlocul unor izolări teribile, ca și cum oamenii și casele în jurul meu s-ar fi încleiat dintr-o dată în pasta compactă și uniformă a unei unice materii, în care eu existam doar ca un simplu vid ce se deplasează de ici colo fără rost“ (*id.*). Ca și *homo bulla* al barocului, această imagine a ființei vide circulând printr-o lume coagulată, este rezultatul unei reverii asupra existenței ca disponibilitate perfectă în mijlocul unui univers ca bloc al necesității¹³. Dar, spre deosebire de *homo bulla*, această făptură vidă a lui Blecher este lipsită total de orice *rost*. Mai grav decât imaginea omului absurd pe care unii dintre scriitorii generației lui Blecher, după moartea lui, o vor proiecta în operele lor, această bulă ce se strecoară prin vinele îngroșate de materie ale lumii constituite — probabil în afara intenției scriitorului — unul dintre simbolurile jucăuș-patetice ale omului sfârșit în sensul metafizic al cuvîntului, ale aceluia *hollow man* — omul vid al lui T. S. Eliot.

Al doilea text capital referitor la corp ca spațiu-cavernă este acela al imersiunii în lumea obscură a propriului sînge, paragraf central din *Vizuina luminată* și, poetic, cea mai înaltă realizare a lui M. Blecher. Textul este introdus prin cîteva reflecții ale Naratorului asupra „depozitului necunoscut al realității plin de tenebre și de surprize“. Ca printr-o mișcare de translație de la abstract la concret se face trecerea la parabola singelui. Ceea ce dă o importanță specială paragrafului este faptul că scriitorul a simțit nevoia să întovărășească expunerea sa cu o aluzie la actul însuși al scrisului. Naratorul (de astă dată suprapunîndu-se cu scriitorul) se surprinde scriind în timp ce imaginația sa participă la o imersiune fantastică în marea interioară, ca și în laguna sangvină. Spațiul interior este din nou acela al cavității care, de astă dată, nu mai este vidă. Actul manifest al scrisului este concomitent cu acela, criptic,

al circulației sîngelui. „În clipa cînd scriu, pe mici canaleuri obscure, în rîulețe vii șerpuitoare, prin întunecate cavități săpate în carne, cu un mic gîlgiit ritmat de puls se revarsă în noaptea trupului. circulînd printre cîrnuri, nervi și oase sîngele meu.“ Permițîndu-și, ca printr-un truc de science-fiction, miniaturizarea propriei persoane, pătrunde în întunecatele cavități. Și asistăm, într-un superb period, la fantasticul periplu lăuntric : „vuietul lichidului care mă duce repede îmi umple capul de un vîjiit imens în care se disting bătaile ample pe sub valuri ca ale unui gong, ale pulsului și valurile se umflă și duc bătaia sonoră mai departe în întuneric pe sub piele în timp ce valurile mă iau iute în întuneric și într-un vuiet de neînchipuit mă aruncă în cascadele inimii, în pivnițele de mușchi și fibre unde revărsarea sîngelui umple rezervoare imense pentru ca în clipa următoare barajele să fie ridicate și o contracție teribilă a cavernei, imensă și puternică, înspăimîntătoare ca și cum pereții odăii mele într-o secundă s-ar strînge și s-ar contracta pentru a da afară tot aerul din cameră. într-o strîngere care plesnește lichidul roșu în față și îl îndeasă, cu celulă peste celulă, arc loc deodată expulziunea apelor și gonirea lor, cu o forță care bate în pereții moi și lucioși ai întunecatelor canale cu lovituri de ample rîuri ce cad din înălțimi“. Și periplul continuă cu imersiunea brațului în lichidul aburind, cu gustarea lui, ca într-un fel de împărtășanie cu propriul sînge, pentru ca marea lăuntrică lărgindu-se să cuprindă, cu bazinele rîurilor aferente, spațiul-cavitate al tuturor arborilor sangvini din lume, închipuind prin sine o lume. „Este lumea sîngelui pur — ține să adauge Naratorul —, lumea ființelor de artere și a corpurilor fibroase, este lumea pe care nu mi-o imaginez, ci care există așa cum o văd sub pielea oamenilor și a tuturor animalelor. În clipa cînd scriu și cînd mă gîndesc la dînsa.“

Tocmai această coincidență pare să-l urmărească pe Narator. Scrișul și circulația sîngelui își corespund. Pentru Blecher, a trăi este de fapt a scrie. Mirabilul periplu prin cavitățile *pline*, printr-un spațiu-cavernă benefic, iată o imagine a participării la acea „înalță tensiune“ rîvnită de scriitor. A circula prin propria plasmă sangvină, a fi propulsat prin sistola și diastola propriei inimii, a te împărtăși cu propriul sînge con-

stituie o reverie privilegiată, în care confluiază un șir de alte curente ale imaginarului blecherian. A pătrunde în interiorul arborelui sangvin înseamnă a-ți apropria hăurile înșelătoare, insidioase ale propriului eu, a coincide cu tine însuși în inima atît de tainic îndepărtată, a te încorpora propriului tău corp. Dar mai înseamnă a comunica într-o caldă interioritate cu singele altora, într-un vast univers, a abolii izolarea, a fi inclus în viscere cosmice. Nici o încercare a Naratorilor din ficțiunile lui Blecher de a coborî *ad inferos* — sub rîpa de lîngă rîu, sub scena varietelui sau în submarinul scufundat al sălii de cinema —, nu este echivalentă în *intensitate* (în acea intensitate pe care scriitorul și-o propunea vieții ca și artei sale) cu această coborîre în magma sangvină ca la un izvor al vieții.

În al treilea și ultimul text-martor, penetrarea în spațiul-cavernă apare, dimpotrivă, ca o inclavare cu semnificație thanatică. Paragraful final din *Vizuina luminată* se ascamănă cu finalul unei simfonii fantastice în care compozitorul, reluînd cîteva din motivele sale, le precipită într-un tutti apoteotic. Fabula are, într-adevăr, în acest capitol caracterul halucinant pe care Blecher voia să-l infuzeze tuturor ficțiunilor sale. Între pereții unei odăi de sanatoriu (spațiu-cavernă tipic la scriitorul nostru) se petrece, într-o noapte coșmardescă, la care participă stihiiile mării, văzduhului, animaliculele și beția, o transfigurare a peșterii obișnuite — camera rece, cu pereții ciuruiți de găuri ca de niște „orbite cavernuoase“ — într-una stranie, în craniul unui cal văzut mai demult putrezind pe un cîmp. „Eram în craniu, în craniul calului, în splendidul și uscatul gol al oaselor lui uscate. Era odaia mea, o odaie ca oricare? Erau crăpăturile pereților crăpături adevărate? În care colț mă uitam, regăseam craniul, interiorul de ivory și oase, crăpăturile pereților nu erau decît închieturile cu care se strîngeau oasele. Și rîndul acela de obiecte galbene și lungi, rînjînd la mine. Erau cărți sau dinți? Erau dinți, cu adevărat dinții calului, și eu eram în craniu, în craniul lui.“ Blecher nu recurge niciodată la manevra alegorizării, dar unele dintre reprezentările sale figurale — printre care exemplară, aceasta a făpturii incluse într-un craniu — are o valoare alegorică, în sensul comunicării paradigmatică și ritualizată a unor semnificații metafizice ale existenței. „Craniul calului“, este un *huis-clos*, este carcera pas-

caliană, este un *locum refrigerii*. Un arhetip al spațiului închis, al existenței incapsulate, poate fi recunoscut în imaginea scriitorului nostru. Anatomia sa vizionară are în acest craniu una din alegoriile sale abstruse. Or, tocmai această abstruzitate a imaginii craniului cabalin cu găurile sale negre privind înăuntru, cu ambiguitatea semnificațiilor sale — cunoscător-intelectuale și mortuare —, ne trimite spre o ordine manieristă a reprezentărilor și expresiilor figurate. Paralogismele, elementele cripice, preferința pentru artificios, anumite figuri obsesive, printre care chiar aceea a spațiului-cavernă amintesc reprezentări și elemente similare ale plasticii și literaturii manieriste. Alberto Trevisan are o pînză, *Distrugerea în marș*, închipuind un craniu din care ies membrele unei făpturi, asemenea craniului din *Vizuirea luminată*, iar Max Ernst are o *Ureche deschisă*, reprezentînd tocmai o prelungire în fantastic a celui mulaj al urechii interne care l-a tulburat pe Naratorul lui Blecher. Cît despre Dali, unele dintre tablourile lui ar fi cele mai potrivite ilustrații la ficțiunile lui Blecher.

5. PATOSUL MATERIEI; ELEMENTE ȘI ARTIFICII

Aceleași „stări“ de criză a identității și a realului care-și au locul privilegiat în spațiul-capcană, alcătuiesc — în prozele lui Blecher — revelantul unei *agresivități* ca și a unei *viclenii* a obiectelor. În „leșinurile“ sau „amețelile“ sale, adolescentul din *Întîmplări...* devine sensibil la anumite modificări în stările de agregare ale materiei. Simple proiecții ale unei sensibilități de o maladiivă acuitate? Nu, fără îndoială. Pe Blecher nu-l interesează explorarea conștiinței bolnave. „Crizele“ Naratorului îi servesc acestuia (și scriitorului) în proiectarea unei adevărate fenomenologii a materiei. Conștiința fiind pusă în paranteză, de cele mai multe ori, rezultatul este prezentarea unei lumi a materiei, a obiectelor ce-și revendică independența. Chiar acest fapt pare să-l obsedze pe Naratorul din *Întîmplări...* autonomia obiectelor, a concretului. În-sinele realului. Prezența masivă a lucrurilor în prozele lui Blecher este caracteristică unei orientări ontologice. Cînd interioritatea nu este decît o absență, un vid central, este firesc ca exterioritatea să-și

aroge un primat al ei. În economia acestor proze, materia și obiectele materiale dobîndesc o masivitate opacă, o substanțialitate neagră.

Materia ca atare, niciodată inertă la M. Blecher, este surprinsă în condensările sau lichefierile ei. Una din sursele literare ale acestei materii ce-și are viața ei autonomă este în plînsul anonim al „materiei“ bacoviene. Cînd Naratorul din *Întîmplări...* observă că : „Odaia e extraordinar de condensată în materia ci...“, că „lava materiei“ iese din pămînt și încremenește în aer în formă de case, de copaci, de flori ori de biserici, ori că această materie se refuză să fie descoperită, ceea ce face să-i scape înțelesul lucrurilor din jurul lui, el îi atribuie o existență *pentru sine*. Fascinat de stările incerte — între anorganic și organic —, de o viață sui generis a materiei pe care o urmărește în tot ce este *gelatinos*, în *mucegaiuri*, în *noroi*, în gunoaie, în orice substanță organică, în descompunere, Naratorul se arată atent la un *lamento* ascuns al materiei. Fără să antropomorfizeze, ea suferă de un morb căruia i se dau uneori denumiri clinice. Ies astfel „din materie cîteodată niște eczeme sublime cu supurații dantelate, vopsite ori sculptate“ (*Ir*). Intenția ironic-estetizantă dintr-o asemenea descriere nu poate aboli preocuparea fundamentală pentru răul pe care-l ascunde această „materie“.

O viziune de tradiție platoniciană identifică întruparea omului cu o cădere în prizonieratul materiei. Or, omul lui Blecher este eminamente captiv. Iar captivitatea sa esențială este aceea în care îl absoarbe materia. Ca o „pastă compactă și uniformă a unei unice materii“ (*Ir*) aceasta îl înconjoară. Apucate de o frenezie a libertății, obiectele devin independente nu numai unele față de altele, ci și autonome în sine. Elc au uneori „un aer perfid de tănuire și complicitate“ (*id.*). Îndeosebi această *viclenie* a lucrurilor („*die Tücke des Objekts*“ — a fost teoretizată și utilizată ca topos literar de romancierul austriac, influențat de climatul expresionist, Heimito von Doderer) le demonstrează independența și agresivitatea. Naratorul observă o atitudine secretă păstrată cu ferocitate în imobilitatea severă a lucrurilor din odaia sa. „Ferocitatea obiectelor“ îl înspăimîntă, stîrnește anxietatea într-însul, dar îl și seduce. Pendulează între repulsie și atracție. Teroarea îi este egală cu

voluptatea îndeosebi în contactul cu unele sfere ale materiei care corespund reveriilor preferate. E obsedat de o invazie a obiectelor. Aceste afecte existențiale — anxietatea ca și exaltarea — implică prizonieratul. În captivitatea materiei, omul are revelația bizarei sale aventuri. Într-o lume a lui Dumnezeu cel mort, materia joacă rolul destinului implacabil. „Materia brută — în masele ei profunde și grele de țărână, pietre, cer sau ape — ori în formele ei cele mai neînțelese, florile de hîrtie, oglinzile, bilele de sticlă cu enigmaticele lor spirale interioare ori statuile colorate — m-a ținut întotdeauna, închis într-un prizonierat ce se lovea dureros de pereții ei și perpetua în mine, fără sens, bizara aventură de a fi om“ (*Ir*).

Pe de-o parte *elementele*, pe de altă parte *artificiile* : două sfere ale materiei atrăgător-respingătoare. Căci materia este ambiguitatea însăși. Gelatina dezgustă și desfată. Mirosul gelatinos al unor resturi în descompunere, suav-insinuant, scîrbește și delectează în același timp. Mucegaiul la fel. Într-un paragraf — ce poate fi asemănat prin *tensiunea* pe care o degajă cu secvența circulației prin subteranele sîngelui —, Naratorul descrie fervoarea sa cultică (alcătuită din oroare sacră și exaltare) în contact cu balta de noroi a unui maidan. Ca și cuminecarea cu sîngele, și aici asistăm la un rit al împărtășirii cu noroiul primordial. E nevoie de o dezbrăcare de toate scrupulele și rușinile civilizației, pentru ca să se poată petrece această nuntă cu „noroiul [...] esențial“. Care este semnificația acestor stranii nupții petrecute în noaptea neagră ? Înainte de toate, căutarea de sine. Nu o simplă perversiune a simțurilor prea rafinate jinduind după elementar, ci o reîntoarcere la țărîna originară. Cîteva fraze sînt elocvente în acest sens : „Eram acum crescut din noroi, una cu dînsul, ca țîșnit din pămînt“. Sau : „Eu însumi eram o creație specială a noroiului, un misionar trimis de el în această lume“. Carnea sa despuiată de haine, de piele chiar, e „jupuită pînă la noroi“. Naratorul refuză cu dispreț „legenda stupidă «din pămînt ai ieșit și în pămînt te vei întoarce»“, dar procedează ritual ca într-un fel de botez cu lutul arhaic. El nu-și permite nici un patos ceremonial ci, dimpotrivă, ca de atîtea ori, își refulează patetismul recurgînd la sarcasm și ironie : „Oamenii și lucrurile țîșniseră din chiar această baligă și urină în care eu îmi înfundam niște

ghete foarte concrete“. În dubla beznă a nopții și noroiului se petrece o tragic-ironică încercare de a reface comunitatea primordială cu elementarul. Dar în universul ficțiunilor lui Blecher nu este cu puțință renașterea, este interzisă orice nouă geneză. O lume a sfârșitului mai curînd decît a începuturilor se revelează în „noroii cald, gras și puturos“. Vechea libertate redobîndită intrînd în noroi este o iluzie. „Era numai un început“ — își spune Naratorul trecîndu-și mîna înnoroiată peste față. Ritual derizoriu, tristă, deloc exaltantă tentativă de a da fără voie satisfacție comandamentului : „În noroi te vei întoarce“. Că închinarea în fața „imensei majestăți a tinei“ este concepută ca o acțiune în fond tragică. deci la limită, doar cu tragicul suspendat prin ironie o dovedește consemnarea cu care se încheie paragraful, aceea a unui *taedium*, a unei dezabuzări finale : „În suflet îmi cobori o amărăciune nespusă așa cum poate să aibă cineva cînd vede că înaintea lui nu mai are absolut nimic de făcut, nimic de împlinit“. Relația noroiului cu moartea în spațiul imaginar blecherian este vădită într-o altă apariție a sa, cu prilejul înmormîntării Eddei. În ziua aceea „noroii fu mai agresiv și mai murdar ca niciodată“ : el pătrunse „triumfător și insinuant, ca o hidră cu nenumărate prelungiri protoplasmatică“ (*Ir*), invadînd totul. Așadar, voluptatea tactilă și general senzorială pe care o oferă. atracția pe care o exercită ca o tentație htonică, nu sînt decît o seducție a morții. „Noroii“ are în aceste ficțiuni rolul unei figuri thanatice. El nu figurează însă moartea doar ca pe o negație a vieții, ci ca pe o putere ce cuprinde viața într-însa. Ca într-o alegorie medievală în care dansul macabru acaparează totul, „noroii“ din ficțiunea lui Blecher devine substanța și finalitatea tuturor celor ce sînt. Într-o viziune finală a Naratorului din *Întîmplări...*, după scena înmormîntării Eddei, asistăm la recunoașterea unui triumf al Noroiului chiar asupra principiilor, a adevărului, a existenței. „Ceva în mine se zbătea undeva în depărtare, ca și cum ar fi vrut să-mi dovedească existența unui adevăr superior noroiului, ceva ce ar fi altceva decît dînsul. În zadar... Identitatea mea devenise de mult veritabilă, și acum în mod foarte obișnuit. nu făcea decît să se verifice : în mine nu există nimic în afara noroiului. Ceea ce luam drept durere nu era în mine decît un slab colcăit al

lui, o prelungire protoplasmatică modelată în cuvinte și rațiuni. Numai în literatura lui Samuel Beckett poți întâlni, în secolul nostru, asemenea reducții ale existenței la elementarul sordid, la mîlul originar sau final. Blecher prefigurează reprezentările eschatologice din opera irlandezului.

O altă sferă a materiei alături de aceea a elementarului este cea a artificialului. Obiectele-decor abundă în prozele lui Blecher. Viziunea sa tinde mereu să se organizeze într-un *spectacol*. Una dintre fascinațiile pe care Naratorii sau eroul său o trăiesc este aceea a obiectelor ce și-au pierdut rostul utilitar și au devenit doar accesorii teatrale. Obiectele în universul acesta imaginar tind să se golească de substanța lor concretă, să rămînă pure aparențe. Ele împrumută un aer *als-ob*, ficțional, *ca și cum* n-ar fi adevărate, ci false, butasorii, elemente ale unei recuzite de scenă. Este un fenomen tipic imaginarului blecherian această artificializare a lucrurilor. Ea are o dublă semnificație: ontologică și estetică. Pe de o parte, existențele își pierd rațiunea de a fi. E ceea ce observă Naratorul din *Întîmplări...*, cuprins de „sentimentul profunde inutilități a lumii“, care devine oarecum starea sa naturală: „Inutilitatea umplu scobiturile lumii...“. În lumea sa nu se întîmplă nicio dată nimic (ca și în aceea a eroilor lui Beckett); în această lume nu e nimic de înțeles; vidul zilelor se întinde devenind o eternitate derizorie; un vid sîfșietor plutește deasupra orașului; în această lume, orice inițiativă este de prisos, nu mai e „absolut nimic de făcut, nimic de împlinit“ (*Ir*). Formulele depășesc un scepticism obișnuit al cunoașterii. Lipsa de semnificație afectează ființa, existența. „Mă surprinde doar faptul că, o lipsă totală de semnificație a putut fi legată atît de profund de materia mea intimă.“ Un nihilism existențial caracterizează aserțiunile Naratorului din *Întîmplări în irealitatea imediată*, ca și din *Vizuina luminată*. Disperarea sa nu este morală, nu este o lipsă de încredere în șansele gestului omenesc, ci este ontică, este o participare la golirea de sens a universului. Existentele toate sînt pîndite de un neant subiacent. Acel *nihil* pe care opera lui Samuel Beckett îl va pune neconținut sub razele oblic-crepusculare ale unei luminații de farsă tragică, Blecher, mai reflexiv, într-o proză mai discursivă, îl proclamă în formule explicate, sau îl figurează prin artificializarea obiec-

telor din universul său imaginar. Reflecțiile își au originea generică într-o literatură sapiențială arhaică. Auzi cuvintele Ecclesiastului privind deșertăciunea deșertăciunilor, sau zădărnicia lucrurilor lumești ascultând cuvintele Naratorului. Suferința omului — în perspectiva textelor lui Blecher — își are originea în acel *nimic* care minează existența. „Cred că viața omului e tragică prin acest nimic care îl poate dura atât de amarnic și că devine acceptabilă când o clipă un nimic divers ne distrage de la unul care ne face să suferim. Și astfel trăim toate zilele vieții în neantul acesta sensibil, cu contracțiuni dureroase și neînțelegeri definitive.“ Tot ce privește neantul sensibil, evanescența lucrurilor, a gândurilor, golirea lor își are sursa literară în Biblie. Chiar expresiile par calchiate pe unele versete scripturale. „Tot ce facem, tot ce gândim dispare în aer definitiv, pentru totdeauna“ — spune Naratorul din *Vizuirea luminată*, și repetă în diferite variante această temă care nu este decât „vânarea de vînt“ a Ecclesiastului.

Mai originală este figurația teatral-artificializată a neantului. Obiectele formează decoruri. Impresia de spectacular îl însoțește pe Naratorul din *Întîmplări...* pretutindeni. El are sentimentul că asistă și participă la o reprezentație teatrală. Actorii îl atrag pentru că sînt singurii care într-un „univers spectacular și decorativ“ știu că viața trebuie jucată „fals și ornamental“. Imaginația lui Blecher se lasă excitată de tot ce este factice. Desuetul, prin pierderea valorii instrumentale a obiectului, pune în valoare gratuitatea sa, și devine estetic. Orice obiect artificial, veșt, ieșit din uz — rochie veche de bal, inel țigănesc fantastic ornamental, flori artificiale, poze decupate, statui de bălci din gips bronzat, fotografii demodate, gramofon cu pîlnie răsturnată, rame din scoici —, tot ce ar putea aparține unui *old curiosity shop* se bucură de preferința exaltată a Naratorilor din prozele lui Blecher. „Umblam înnebunit de lucrurile pe cari le vedeam și de cari eram sorți să nu pot scăpa“ (*Ir*), mărturisește unul dintre ei. Căci în diversitatea lor derizorie, în haosul lor funambulesc, ei găsesc o justificare, singura justificare a existenței, cea estetică. Semnificația artificializării în ficțiunile lui Blecher nu este doar aceea a revelării unui neant care minează existențele, nu pune în lumină doar deșertăciunea lor esențială, ci și — într-un

mod vizibil desigur, bizar și grotesc — artisticitatea funciară a lumii. Spațiul imaginar, în aceste ficțiuni, închipuie un paradis artificial în care se desfășoară tragică farsă, ori „bizara aventură de a fi om“.

6. UNIVERSUL SPECTACULAR

Sub una din gravurile seriei *Porțile Paradisului*, William Blake, căruia Blecher îi dedica un portret¹⁴, scrisese următoarea legendă : „Teama și speranța sînt viziune“. În cazul lui Blecher, disperarea și anxietatea sînt viziune. Literatura sa este viziune, și numai prin filtrul imaginarului, se străvede patosul. Universul său nu este al suferinței sale, ci al vederii sale. Univers spectacular, prin excelență.

Eroul prozelor lui Blecher este, de fapt Imaginația. Ea este cu adevărat personajul activ, epic, al ficțiunilor sale. Naratorul se lasă tîrît într-o lume a *văzutelor*. Forța care-l tîrăște este propria fantezie. Putere neantizatoare, ce abolește concretul și lasă doar umbra lui. Este tipică pentru modul de a acționa al acestei puteri următoarea observație din *Întîmplări...* : „Îmi imagineam de pildă — și asta ca un repertoriu corect al lumii — lanțul tuturor umbrelor de pe pămînt...“ Și începe o înșiruire a acestor umbre. Nu omul, vaporul, pasărea sau planetele, ci *umbrele* lor interesează imaginația. Viziunea lui Blecher în care artificiile, decorul, teatralul, tind să se substituie realului, privilegiază partea de umbră a fapturilor și lucrurilor. Asemenea ființe și obiecte umbratice seduc Naratorul : imaginile precare și artificiale ale spectacolelor cinematografice, ale celor de bilci, efectele teatrale ale naturii obligate să reprezinte zilnic un apus de soare, statuile de ceară dintr-un panopticum care prin ostentația lor, prin strania și artificiala lor imobilitate sînt „singurul lucru autentic din lume“. Declarația Naratorului este clară : toate acestea formează esența însăși a lumii. „În ce consta oare, la urma urmei, gravitatea lumii ?“ -- se întreabă el o dată. Răspunsul nu poate fi, după Blecher, decît unul ambiguu. Gravitarea se manifestă prin gro-

tesc. Tot ceea ce implică gravitatea apare, în aceste ficțiuni, ridicol contorsionat. Tragicul se aliază cu umorescul. Astfel, spectacolul halucinant al spălării leșului și al înmormântării bu-nicului apare subminat prin „ridiculus grav al ceremoniei“. Sanatoriul ca loc al suferinței și morții cunoaște zile de car-naval. Un dans macabru se desfășoară cu măști și deghizări. Riturile toate sînt jocuri teatrale rizibile. Astfel ritualul erotic. Dealtfel, jocurile sexuale și întreg ceremonialul erotic alcătuiesc o pantomimă trist-derizorie.

Lipsa de sens, vidul ontologic al realului își găsește, în viziunea lui Blecher, o compensație estetică. Artă sa este un fel de a deschide ochii asupra unei comedii deloc divine, plină de ambiguități, de echivocuri. Existența însăși devine su-portabilă numai în ipostaza ei teatrală. Lumea poate fi privită doar mascată. Dealtfel, în repetate rînduri se demonstrează în aceste ficțiuni superioritatea măștii asupra realului. Purtă-torii de cuvînt din fabulele lui Blecher își fac un suprem ideal al unei existențe ironic-estetice din identificarea lor cu Paița, cu Statuia de ceară, cu Clovnul de bilci. Ei jînduiesc, așadar, să devină „paiate nepăsătoare și mecanice“, sau micul clovn roșu și albastru care bate din două talgere minuscule de aramă în galantarul unui magazin, sau „o statuie de ceară într-un panopticum“. De la schimele și măștile acestea pînă la tatuajul funebru al unui cadavru, toată *falsificarea ostenta-tivă* a vieții găsește înțelegere, și mai mult decît înțelegere, o deplină adeziune la cel care nu face, în fond, altceva în arta sa. Și o face cu același scop.

Care era finalitatea artei lui Blecher? Pentru el, desigur era găsirea unei independențe pe care existența i-o refuza. În *Intîmplări în irealitatea imediată* citim o declarație de in-dependență prin refugiul în imaginar: „este suficient ca într-un moment tragic să închidem ochii și regăsim o independență interioară atît de strictă și de hermetică încît putem plasa în întunericul ei orice amintire, orice gînd și orice imagine vrem. putem plasa în miezul momentului tragic o glumă, o anecdotă ca și un titlu de carte sau subiectul unui film de cinemato-graf“. Este ceea ce face Naratorul proiectînd, în timpul unui episod dramatic cu morți, pe micul său teatru personal, o

echipă comică de mici animale de cauciuc. Este aici o parabolă a scrisului lui Blecher. Că sensul ficțiunilor sale nu era nici pentru el, nici pentru noi hermeneuții scrisului său unul univoc, ar fi fost primul să o recunoască. Și s-ar fi scuzat amintindu-ne că : „În fond, esența realității este o vastă confuzie de diversități fără sens și fără importanță. Chiar faptele exterioare pe care le credem bine definite, încurcă de multe ori temele și confundă luminile ce trebuiesc aprinse pentru iluminarea decorului ca și rolul personajelor ce trebuie să joace întâmplarea.“

I

1. REVELAȚIA IMAGINARULUI

Sînt dezamăgitor de puține paginile confesive pe care ni le-a lăsat Gib I. Mihăescu. Scriitorul a murit înainte de a ajunge la vîrsta memoriilor. Oare acest pasionat al forajului în zonele subconștiente, acest obsedat al conștiinței paroxistice nu s-a aplecat niciodată asupra sa însăși cu unele reflecții ?

Am putea, totuși, să considerăm anumite pagini din nuvelele și, mai ales, din romanele sale (acestea din urmă scrise uneori la persoana întîii) drept mărturisiri indirecte, încercări de a se dezvălui pe sine sub pretextul unei ficțiuni. Într-una din aceste pagini — din primul capitol al *Donnei Alba* — povestitorul se surprinde sub chipul eroului său, descoperind universul literelor sau, mai exact, al Povestirii. Știam că nuvelistul și romanțierul de mai tîrziu a avut o adevărată revelație citind o carte a lui Sadoveanu. El însuși va mărturisi aceasta răspunzînd întrebărilor lui I. Valerian : „Îmi place Sadoveanu, din paginile căruia am prins primele impulsuri literare“¹. În *Donna Alba*, însă, amintirea scriitorului e mai colorată decît în această declarație cam frustă. El se vede pe sine la vie (Gib I. Mihăescu s-a născut și a copilărit la Drăgășani), ascultînd cum cade ploaia pe acoperișul unei magazii în care se aflau butoaie goale, teasc, lîn și zdrobitori, unelte ale podgoreanului : „Iar ploaia țîrîia înainte și eu ceteam pe Mihail Sadoveanu, care mă îmbia la ducă...“ Mihail Aspru înțelege îndemnul lui Sadoveanu ca pe o invitație la călătorie, la peregrinări prin lumea văzutelor. Structural ambțios, *a veni* înseamnă pentru el *a parveni*. Tînărul Gib I. Mihăescu tălmăcise același îndemn ca pe o invitație la evaziunile imaginare ale născocitorului de ficțiuni.

A fost, oare, în omul Gib I. Mihăescu, ascuns, un Ragaiac ori un Mihai Aspru? Nu, desigur, dacă ne gândim la o identitate între scriitor și faptele imaginației sale. Da, firește, de vreme ce aceste fapte și-au avut originea într-însul. O asemenea falsă problemă a identității sau non-identității autorului cu intruchipările fanteziei sale se poate pune în legătură cu orice povestitor. Dar, în cazul lui Gib I. Mihăescu ea are o semnificație deosebită. Într-adevăr, rar scriitor care, asemenea prozatorului nostru, să fi scris sub impulsul cîtorva obsesii centrale. Dar imaginația tuturor scriitorilor stă sub imperiul unui complex obsesiv. Ceea ce constituie spațiul privilegiat al acestui scriitor este tărîmul imaginarului. Obsesiile sale nu-și găsesc doar în imaginație un tărîm de desfășurare. Imaginarul însuși îl obsedează. El descrie — cum vom vedea — chipul unor fapte care sînt victime ale propriei lor *închipuiri*, care se agită în universul *intruchipărilor* propriei lor imaginații.

Pentru un artist a cărui literatură abundă în evaziuni imaginare, în senzațional, pentru un scriitor a cărui operă vădește clar impulsuri sadomasochiste (ale personajelor fictive mai degrabă decît ale naratorului), viața lui Gib I. Mihăescu este deosebit de calmă. O existență lipsită de aventuri care își caută compensații aiurea? Numai o psihologie sumară ne-ar îndemna să căutăm tălmăcirea textelor lui Gib I. Mihăescu în frustrările vieții sale extraliterare. Explicarea operei scriitorului ne-o oferă opera însăși. Și totuși, oricît de banală, sau poate tocmai de aceea, viața sa nu ne poate fi indiferentă.

2. O EXISTENȚĂ CALMĂ ȘI OBSESIILE SALE

Gib I. Mihăescu s-a născut la 23 aprilie 1894, la Drăgășani, orașel înconjurat de podgorii pe care, odată, spre sfîrșitul vieții îl va elogia într-o conferință, în care duiosia evocării se amestecă cu o ușoară ironie. Aici, în această urbe, își începe el școala. Liceul îl termină la Craiova. Nu e un elev strălucit dar vădește aspirații literare timpurii. E adevărat, cum va mărturisi mai tîrziu, el „avea nevoie de un stimulent puternic pentru a se hotărî să scrie“. Nu e un spontan. Cedează cu voluptate propensiunilor visătorului dintr-însul. A scrie e, însă,

un act care presupune o decizie. Or, Gib tânărul nu era un voluntar. Aceasta explică și cedarea în fața autorității paterne : deși nimic nu-l atrage spre studiile juridice, la înjunctiunea tatălui avocat, se înscrie la Facultatea de Drept din București. „Umbra dreptului roman“ tulbură „feerica perindare de visuri“ (cuvintele acestea se referă la Mihnea Băiatu, protagonistul romanului *Zilele și nopțile unui student întârziat*). Dar, în curînd, o întrerupere a vieții de boemă studențească bucureșteană : izbucnește războiul și tânărul e trimis pe front ca elev-ofițer. Cele scrise în *Donna Alba* cu privire la cariera militară a eroului său Mihai Aspru nu sînt strict autobiografice. Totuși surprind un moment pe care Gib îl trăiește cu intensitate. „În război am plecat cu contingentele tinere și cu alți amînați. Nu ne-au recrutat, dar din cauza invaziei au fost ridicați toți cei în stare să poarte arme de la 18 ani în sus și trimiși în Moldova. Acolo am fost ținuți pe lîngă oficiile sedentare pînă ne-o veni rîndul să umplem regimentele, iar cei care aveau mai mult de patru clase de gimnaziu, împărțiți pe la școlile militare.“ Studentul surprins de război încearcă în zadar să-i revadă pe ai săi, la Drăgășani, se întoarce la București, apoi pornește luat de valul exodului general, spre Moldova. Iată *viața*, în sfîrșit cunoscută nemijlocit, neîngăduind reveria, pe drumurile noroioase ale Moldovei. Percepție directă a mizeriei, a unei imense brutalități. Surse ale viitoarelor fantazări. Cînd totul se va potoli și tânărul va reveni la unelte mai pașnice, își va aminti zilele acelea. Astfel în nuvela *Retragerea* : „Sub cerul mohorît de toamnă, trei zile în șir se scurseră armate nesfîrșite și sure. Grămezi mari și neregulate, pîlcuri răzlețe, oșteni singuratici, călări, pe jos, pe furgoane sau pe tunuri, treceau rînd pe rînd într-o harababură desăvîrșită. Turme ome-nești, fără formă și fără conducător ; zadarnic ai fi ghicit vreunul într-atîta împestrîțată încurcală.“ Instruit în grabă, absolvind școala de infanterie, e trimis ca elev-plutonier pe front. Luptă în zona Drumul Muncelului. Experiență capitală ca și pentru alți scriitori combatanți — Camil Petrescu ori Cezar Petrescu. E semnificativ pentru literatura lui Gib modul în care mai tîrziu, desigur, scriitorul va reflecta asupra acelor situații-limită pe care le-a trăit. Faptul brutal, trăirea violenței, la Camil Petrescu, stîrnește un demon inchizitor analitic. Iată-l

pe Gheorghidiu, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, trecînd prin barajul de artilerie inamic : „Mă întreb întîi, lungit în şanţul şoselei, dacă nu am fost prea de tot demoralizat de focurile de baraj. E o întrebare care nu m-a slăbit niciodată în război, dar care acum mă chinuie mai stăruitor ca oricînd. Altul, în locul meu, s-ar fi purtat mai demn?...“ Şi încă altă obsesie, cu rădăcini şi mai adînci : „Sînt dintr-un neam inferior ? Ce aş fi făcut dacă aş fi fost la Verdun, sau dacă aş fi pe Somme, în uraganul de obuze unde trag mii de tunuri odată ?“ Spiritul inchizitorial camilpetrescian se exercită nu numai în sfera psihicului ci şi a moralului. Obsesia la Gib I. Mihăescu este cu totul alta, de altă natură şi proiectîndu-se pe un alt plan. Spirit aproape deloc analitic, obsesiile sale afectează imaginarul. Brutalităţile trăite străpung — pe planul ficţiunii — zona narativului realist, trec în coşmar, în fantasmagorie. Astfel, o scenă de violenţă relatată în schiţa *Cei din urmă* : „La Boiţa. Urletul ungurului, acelaşi urlet de surprindere şi durere al singurului om pe care ştia că l-a răpus, care-şi proptise pîntecele în ascuţişul baionetei lui. Şi-şi aduse acum bine aminte de ungurul acela care rămăsese trei zile neîngropat, în marginea tranşeei, la care se întorcea aproape zilnic să-i vadă ochii înspăimîntaţi şi urletul încremenit.“ Dar percepţia directă care, la Camil Petrescu ar fi devenit pretext de analiză a trăirii ororii, devine în textul lui Gib I. Mihăescu pretext pentru o proiecţie în imaginar, pentru o imagine coşmar-descă : „O lumină se aprinse în fundul negurilor, pîlpîi o clipă, cresc şi se stinse. În mintea omului însă rămăsese. Parcă suflată de urletele ciinelui, ca de un duh necurat, începu să ia proporţii. Fu mai întîi o învolburare ciudată de icoane fără sens, un amestec curios de flăcări şi sînge şi ochi de mort. În urmă apăru ungurul de la Boiţa ; ochii erau ai lui. Dar ca norii alburii minăţi de vînt, pe fondul senin al cerului, în creierul soldatului imaginele se desfăceau şi se alcătuiau cu o mare repeziciune. Ungurul era acum parcă îmbrăcat femeieşte ; ba era chiar o femeie cîntînd şi surizînd ; o figură stranie, dezmeţată şi fixă.“ Şi coşmarul continuă. La război Gib nu pare să fi participat cu un deosebit elan. Nu va spune, tot el, mai tîrziu : „nici o mîndrie şi nici un fel de eroism nu-ţi pîlpîia în artere în faţa acestui soi de morţi războinice...“ ? Totuşi, este

înaintat sublocotenent. În uniformă va apare, după sfârșitul războiului, în sălile Facultății bucureștene de Drept.

Viu prototip al „studentului întârziat“, protagonist al unuia din romanele sale viitoare. Gib preferă studiilor juridice deambulările artistului boem. Pe tînărul care locuia la un cămin studentesc, trăind din expediente și mici subsidii, îl descoperă Al. Busuioceanu și-l aduce la revista *Luceafărul*. Aici citește Gib I. Mihăescu o primă versiune a nuvelei *Vedenia*. Impresia — cum își vor aminti unii mai târziu — a fost imediată și puternică. Apăruse — își spuneau ascultătorii — o voce nouă în proza românească. Dealtfel, aici, la *Luceafărul* își face debutul scriitorul-student cu schița *Linia întâi* (în nr.3-4, 1919). Primele sale povestiri vor fi proiecții în imaginar ale experiențelor sale în trecutul, încă atît de apropiat, al războiului.

Generos, atent față de tinerele talente din jurul său, E. Lovinescu remarcă tînărul prozator, publică (în *Lectura pentru toți*) povestirea acestuia, *Soldatul Nistor*, și, totodată, îl prezintă cititorilor revistei. Atît E. Lovinescu, cît și N. Iorga² consideră acest text drept debutul lui Gib I. Mihăescu. În realitate acesta publicase în *Luceafărul* cîteva schițe (*Linia întâi*, *În tren*, *Cel din urmă cîrd*, *Figurina*). Sedus de perspectivele pe care i le oferea gazetăria, intră împreună cu Cezar Petrescu în redacția ziarului *Tara nouă*. Tinerii scriitori deveneau astfel, cum va spune Cezar Petrescu mai târziu: „simbriași ai scrisului“. Dar în curînd apar divergențe între redactori și conducerea politică a jurnalului. Gib I. Mihăescu și prietenul său părăsesc *Tara Nouă* și mînați de aceeași nevoie a migrației pleacă din capitală și se stabilesc la Cluj.

Începuturile sînt grele și în acest oraș. Gib I. Mihăescu colaborează cu schița *Rătăciții* la *Voința*, o publicație clujeană și la *Hiena (În vagon)*. Același Cezar Petrescu va scrie zece ani mai târziu amintindu-și acele timpuri: „Ne-am simțit deodată singuri, streini de ambițiile și de urile care voiau să ne folosească; înțlia oară s-a deșteptat instinctul solitar, nu de luptă, ci de conservare, și de apărare, al generației... Ne aflam la Cluj, pe atunci: Lucian Blaga, Adrian Maniu, Gib I. Mihăescu, Radu Dragnea, Emil Isac, Demian...“³ Grupul, sub conducerea lui Cezar Petrescu (și cu colaborarea lui Sadoveanu, Al. Philippide, Demostene Botez, a fraților Teodoreanu,

a lui Ion Pillat, Ion Vinea etc.), scoate revista *Gîndirea*. Gib I. Mihăescu e unul din fondatorii și din cei mai asidui colaboratori ai publicației. Schițe — *Cei din urmă*, *Zi de primăvară*, *Retragerea*. *Un călător*, în primul an 1921 — apoi în anii următori, aproape toate nuvelele sale mai importante apar aici. Publică, sub diferite pseudonime, articole, recenzii, note. Sînt interesante cronicile dramatice la piesele ce se jucau pe scena Teatrului Național din Cluj.

Evocînd anii petrecuți la Cluj, Cezar Petrescu îl amintește neîncetat pe Gib I. Mihăescu, cel care îi era pe atunci atît de aproape. Ani de activitate febrilă. „Eram cu toții mai tineri de treizeci de ani. Și ne aflam rupți cu un veac de cei care împliniseră patruzeci.“ Tinerii scriitori nu alcătuiau un grup prea omogen. Gib, îndeosebi, era un izolat, cu toată prietenia care-l lega de Cezar Petrescu. El își păstra, astfel, o oarecare independență. Nu se poate vorbi nicidecum despre o aderare a sa la o „doctrină“ a *Gîndirii*, așa cum aceasta va fi formulată, mai tîrziu, de Nichifor Crainic. Dealtfel, cu toate că cele mai importante nuvele ale tînărului prozator apar în *Gîndirea*, el publică și în alte reviste (*Gazeta Ardealului*, *Cuvîntul literar și artistic*, *Ramuri*, *Scrisul Românesc*.) Mai tîrziu (1928) devine colaboratorul *Universului literar*. Din această perioadă sînt: *Semnele lui Dănuț*, *Reîntoarcerea*, *Întîmplarea*, *Vedenia* etc. Articolele și notele sale stîrnesc reacții — uncori violente (de ex. *Domnia Tiribombeii*, *Însemnări pentru timpul de azi* sau *Excursiile cabotine* și *Maestrul bagă de seamă?* — acestea din urmă publicate sub pseudonimul G. Stegaru).

La sfîrșitul perioadei clujene, Gib I. Mihăescu e un scriitor cunoscut, discutat. În stagiunea 1927—1928 i se joacă pe scena Teatrului Național din București *Pavilionul cu umbre*. Cu Marioara Ventura în distribuție, piesa se bucură de succes. Cronicile (între care aceea, foarte elogioasă a lui Ion Marin Sadoveanu⁴⁾) îi sînt favorabile. Piesa se publică în 1928. Critica este mai împărțită: atunci cînd (în același an) apare primul volum de nuvele al lui Gib I. Mihăescu, *La „Grandifloră“*. În anul următor (1929), cînd apare al doilea volum de nuvele, *Vedenia*, critica e și mai reticentă. Dacă nu se bucură de o prea bună primire din partea criticilor, nuvelele lui Gib I. Mihăescu cunosc însă un succes de public.

În 1925, scriitorul publicase *Femeia de ciocolată*, năvelă pe care, mai târziu (în 1933), o va publica amplificată ca roman. În reviste (îndeosebi în *Gîndirea*) apar fragmente din romanele *Brațul Andromedei*, *Rusoaica* și *Zilele și nopțile unui student întîrziat* (prima publicată integral în 1930, a doua în 1933, ultima în 1934). Deși publică mult, Gib I. Mihăescu e nevoit să caute alte surse de venit decît cel literar. În anul școlar 1924—25 e încadrat „profesor” la școala de ucenici din Drăgășani, iar în 1926 e reconfirmat la aceeași școală. În tîrgul său de baștină, practică, fără nici o tragere de inimă, avocatura. În interviul pe care-l acordă lui I. Valerian⁵ își exprimă speranța într-o grabnică maturizare a publicului cititor, care „va da puțința fiecărui scriitor să trăiască din scrisul lui”. Pînă atunci, deși simte că prezența sa „în capitală” i-ar fi „necesară”, preferă să trăiască din cîștigurile biroului avocațial din Drăgășani. Abia în ultimii ani ai vieții sale, el se va stabili, cu familia sa, la București.

De fapt, Gib I. Mihăescu a petrecut o bună parte din acești ultimi ani ai scurtei sale existențe în diverse sanatorii. Bolnav de tuberculoză, existența — nu și opera sa, cum vor scrie unii istorici literari — este aceea a unui febricitant. Moare la 19 octombrie 1935. Nu mult înainte apăruse *Donna Alba*, romanul cu care scriitorul cunoscuse un adevărat triumf. *Gîndirea*, revista al cărei colaborator fidel fusese, de la începuturile publicării ei, îi consacră un număr memorial⁶ în care apare un fragment postum sub titlul *Cel din urmă roman*.

Scriitorul despre ale cărui tenebroase obsesii (literare) vom avea prilejul să vorbim, pare să fi fost — pentru toți cei care l-au cunoscut — un om simplu, un suflet străveziu. Rară convergență a opiniilor! Oameni diverși, privindu-l din diferite unghiuri, au văzut într-însul, cu toții, bunătate, blîndețe, modestie. Cezar Petrescu, care avea, se știe, cultul prieteniei, nu putea să uite zilele petrecute împreună la Cluj, după primul război mondial, amenitatea lui Gib I. Mihăescu, înțelegătoarea afecțiune a acestuia. Va evoca astfel „nesfîrșitele conciliabule” cu bunul său prieten în căsuța albă de sub deal, dincolo de Someș, ca și „la restaurantul cu grădina bizară, cu mesele verzi și cu frunzele pomilor decupate artificial în zinc în lumina ceoșă a becurilor...” Moartea timpurie a scriitorului i-a zgu-

duit nu numai pe prietenii săi — și între ei pe Cezar Petrescu — ci și pe unii care nu-i fuseseră apropiați. Pentru unul din aceștia, Octav Șuluțiu, Gib I. Mihăescu a fost „mai presus de orice om“⁷. În necrologul pe care i-l închină, criticul evocă scurtele minute pe care le-a petrecut împreună cu Gib și-i desenează un portret sumar: „imaginea perfectă a omului bun...“⁸ Blîndețea, modestia, simplitatea și bunătatea sînt trăsăturile personalității morale a scriitorului pe care le relevază și G. Călinescu în articolul pe care-l scrie la 27 octombrie 1935. Gib I. Mihăescu era pentru criticul care-l cunoscuse cu ocazia reprezentării piesei sale, *Pavilionul cu umbre*, „un om pe care nu putea să-l urască nimeni“. Retras, evitînd zarva cafenelei literare, a societăților zgomotoase, ca și gloria efemeră pe care o conferă publicitatea, el nu era însă un însingurat. Făcea parte „dintre acei oameni blînzi care nu pot înflori decît în umbra prieteniei“⁹.

Neliniște, tensiuni interioare la acest om a cărui mansuetudine, a cărui lipsă de crispare pare incontestabilă? Oscar Han vedea într-însul „un om absent și lipsit de vigoare“¹⁰. Șerban Cioculescu îi atribuia „o neclintită seninătate, un echilibru nezdruccinat, o sănătate morală exemplară“¹¹. S-ar putea într-adevăr — opera ne stă mărturie — ca omul Gib I. Mihăescu, în scrisul său atras de zonele tenebroase ale sufletului, de cazuri torturate, de universul imaginar obsesiv, să nu fi fost atît de simplu, de străveziu pe cît părea. Absența, o oarecare abulie, trădează mai curînd înclinația spre contemplare, spre reverie. Cunoaștem două pasiuni ale sale care ni-l apropie — trebuie s-o mărturisim — mai mult chiar decît virtuțile umane pe care le-au descoperit într-însul cei care l-au cunoscut. Acestea sînt: dragostea pătimașă pentru lumea de focuri în beznă a lui Dostoievski și pasiunea pentru geometria celestă, pentru bolta întunecată, cu luminile ei, a astronomiei. Ca și Liviu Rebreanu (care, și el, a frecventat cu interes marii prozatori ruși din veacul trecut) și a scrutat cerul la Valea Mare lîngă Pitești, tot astfel Gib I. Mihăescu comanda la Paris „4 *prismes à réflexion totale*“, achiziționa și-și confecționa lunete astronomice, desena prisme triunghiulare și nota observațiile sale făcute cu telescopul, dublul occean etc. Cezar Petrescu evocă o noapte clujeană în care cei doi prieteni cutreieră orașul în birjă, cu Gib rezemat

în perna trăsurii, privind harta cerului și indicînd cu bastonul constelațiile : „— Uite Andromeda, domn'le ! Uite Casiopeea... Uite, colea Lebăda“¹². Mai târziu, pe Calea Victoriei ține interminabile lecții de astronomie, cu referiri directe la bolta cerului, și cu intermezzi apologetice privind poezia lui Hölderlin și Novalis.

Nu erau oare bolțile acestea - cea dostoevskiană, ca și cea stelară — subterfugii sau, mai bine zis, căi mediate ale celui care nu putea să atingă nemijlocit fundul hăurilor peste care sta aplecăt ? Nu erau, oare, zonele lăuntrice, de penumbră, ale sufletului său, cele care-l atrăgeau ? Despre unii din eroii săi, Gib I. Mihăescu spune : „urechea le era atentă înăuntru, acolo era inamicul“. Ftizic (ca și Kafka), scriitorul știa că inamicul e înăuntru. Știm prea puține lucruri în legătură cu acel „înăuntru“ al scriitorului. A face deducții asupra unei *psihé* ascunse pornind de la scrierile sale, a-i atribui obsesiile curente, stările paroxistice, maniile eroilor săi, înseamnă a te expune celor mai grosolane erori. O afirmație ca aceea a lui G. Călinescu, „Gib I. Mihăescu ar fi voit, ca om pîndit de moarte și fără putință de a trăi realmente, să cucerească o rusoaică, o prințesă...“¹³ este greu de susținut. Opera unui scriitor nu este o mărturie directă, o transpunere *tale quale* a structurii psihice a autorului. S-ar putea vorbi, desigur, despre o compensație. Dar nici transpunerea, nici compensarea nu explică, în autenticitatea sa, procesul creator. Dacă vom căuta o atitudine *esențială* a lui Gib I. Mihăescu și nu una *existențială*, aceasta e pentru că (spre deosebire de un „caz“ cum e, de pildă, acela al lui Blecher), cu tot patosul, cu tot lirismul ei subiacent, opera celui care a scris *La „Grandiflora“* nu este aceea a unui egotist. Desigur, vom recunoaște în scrisul său urmele numeroase ale unor obsesii originare. Dar, mai presus de orice, pe acest scriitor — nu într-un totu conștient de arta sa, neavînd o prea înaltă idee despre vocația sa — îl vom vedea urmărit de avaturile închipuirii. Obsesiile conștiinței turmentate îl preocupă. Dovadă că el însuși era un obsedat ? Da și nu. Ceea ce îl poseda nu erau demonii care cotropesc adeseori conștiința eroilor săi, ci un *nîsus* al scrisului, al explorării închipuirii obsedate. Obsesie de scriitor, nu de ins halucinat, febricitant.

Departa de a încerca să explicăm creația prozatorului Gib I. Mihăescu prin prezumatele obsesii ale omului, am putea găsi chiar în opera sa indicii prin care una cel puțin din pasiunile sale, aceea a astronomiei, și-ar putea găsi o motivare profundă. S-ar putea, într-adevăr, ca astrele să-l fi interesat atât de viu pe acest ins, altfel placid, tocmai pentru că puteau reprezenta un *alt* tărîm, al imaginarului. Fantazia a găsit, dintotdeauna un spațiu prielnic în contemplarea bolții înstelate. Constelațiile s-au orînduit în figuri emblematice. Între mitologie (altă pasiune a lui Gib) și astronomie, legături arhaice au fost stabilite prin imaginație.

3. ÎNCHIPUIREA—PROTAGONIST ȘI AVATARURILE SALE

Închipuirea joacă un rol primordial în economia nuvelor lui Gib I. Mihăescu. Nu e vorba de imaginația proiectantă a naratorului, ci de proiecția imaginației în țesătura narativă. Am putea spune că, în această proză, *Închipuirea* devine un protagonist, și încă unul esențial, al dramci care se desfășoară. Putere fatidică, ea determină cursul evenimentelor, destinele oamenilor. Desigur, tributar psihologismului curent, Gib I. Mihăescu psihologizează *Închipuirea*. Uneori, ea apare ca o simplă forță psihică ce dobîndește, însă, o ciudată supremație asupra altor forțe (îndeosebi asupra rațiunii, disparentă alături de ea), și chiar o autonomie. De aici, adeseori, tirania dezordonată a *Închipuirii*, evadarea în fantasmagoric, în coșmar. Dar, totodată asistăm la o de-psihologizare a *Închipuirii*. Aceasta nu mai e o simplă facultate dezordonată, ci o adevărată prezență. Ca în vechile alegorii, ea apare ca o făptură de sine stătătoare, agresivă de obicei, un fel de monstru ori demon care surpă dinăuntru existențele. Urmărind avatarurile *Închipuirii* în nuvelistica lui Gib I. Mihăescu vom observa această ontologizare a sa într-o proză deloc precugetată, calculată ori dirijată programatic după vederile vreunei filosofii. Prozatorul era un intuitiv ce nu cunoaște meditația, pierderea în abstracțiuni. Contemplația sa este de ordinul reveriei diurne, sau, în cel mai bun caz, de ordinul pierderii extatice în spectacolul astral.

Dar, iată, încă în prima sa schiță, publicată, *Linia întâia*, apariția „închipuirii” care modifică lumea. Semnificativ pentru experiența naratorului (care își împrumută vocea unui Narator intern al schiței), în condițiile — cunoscute de el — ale frontului, ale „liniei întâi”, într-o situație-limită, imaginația se încapățânează să înstrăineze cele trăite nemijlocit, să le dea o natură „lunară”. Totul ia un aspect selenar. „Aveam impresia chiar că străbatem un ținut necunoscut, bizar, dintr-o altă lume, dintr-o planetă moartă. O închipuire îndărătnică se încapățâna să facă apropieri izbitoare cu diferitele aspecte lunare, pe care le contemplam altă dată la telescop.”

Cele mai simple, mai obișnuite „închipuiri” sînt proiecțiile imaginației copilului. Gib I. Mihăescu reprezintă, însă, rareori universul infantil. Schița *Ierni jilave* ne înfățișează fantasmalele care agită sufletul unui copil. Salcîmul din curte devine, în închipuirea acestuia, o arătare „prea fantastică”. Învăluți în ceață, copacii, arbuștii, uscăturile înforme ale crengilor par „arătări din cale afară de străni”. Teamă și dorința — după cuvîntul lui William Blake, poetul-vizionar — constituie viziunea, sînt la originea ei. Așteptînd primii fulgi, copilul din *Ierni jilave* se înfioară la apropierea lui Moș Crăciun care dă drumul „la toate lighioanele stihilor”. Căderea unui fulg e o aventură plină de peripeții, atunci cînd, în fața privirilor vrăjite ale copilului, cade din beznă în beznă, „din împărăția neagră... orbit, în împărăția de dedesubt”, adăstînd o clipă în lumina geamului. Un alt copil (*Examenul*) înclinat spre reveria diurnă, vede riul poleit cu solzi de argint ca balaurul Sfîntului Gheorghe; pe sîne însuși el se închipuie totodată cal și călăreț. Pradă unui delir infantil, în imaginația sa cifrele, norii iau aspecte fantasmagorice.

Dar fantasmalele imaginației nu sînt întotdeauna atît de inocente. De cele mai multe ori, ele irump dintr-o conștiință dislocată, fiind expresia unei profunde tulburări.

Grigore Dănuț, șeful gării din Bobeni, stație pierdută într-o regiune mlăștinoasă, e bolnav de malarie. Frigurile explică — în parte cel puțin — halucinațiile, delirul său. În parte... căci disoluția conștiinței nu este pricinuită doar de paludism. Dănuț a pierdut cinci copii, unul după altul, și temerile sale în legătură cu fata lui, singura rămasă în viață, e justificată.

Halucinațiile pe care le are în timpul unei crize sînt organizate în jurul acestei anxietăți centrale. „Semnele“ care i se „arată“ izvorăsc toate din teroarea unui suflet bîntuit. I se bate ochiul stîng : o nenorocire amenință copila plecată într-alt oraș, la pension. Asemenea „semne“ îl „persecutaseră“ la moartea tuturor copiilor săi. Boala îi paralizează voința, îi obnubilează simțul realității, dar îi ascute fantezia. Și poate, dincolo de imaginație, posibilitatea unui fel de comunicare extrasenzorială, un gen de telepatic, se trezește într-însul. I se pare că *aude* „un glas sfîrșit și neomenesc“ care cere „îndurerat ajutor“. I se pare că *vede* nenorocirea care se petrece de fapt în tren : moartea fetei. Viziune simbolic-sîngeroasă, căci, în pîcla care-l înconjoară, într-o lume obscurizată a obiectelor, bolnavul zărește clar „o găină cu gîtul tăiat zburătăcindu-se sălbatic pe podea“. Efecte ale „răului de baltă“ ? Ca într-o narațiune naturalistă, autorul motivează fiziopatologic divagările imaginației eroului său. Frigurile paralizează voința lui Dănuț, ele îi zugrăvesc „pe fondul“ închipuirii gîndurile cele mai sumbre. Dar, motivarea delirului halucinatoriu nu este esențială. În paludismul șefului de gară, Gib I. Mihăescu găsește un pretext pentru a dezvolta tema sa predilectă : formarea unui univers obsesiv prin proiecțiile imaginației. Halucinația permite reprezentarea unei realități învăluite în ceață, în pîclă, într-un „nor de mister“. Apare astfel un tărîm incert, ambiguu, o zonă între adevăr și ficțiune, împrumutînd realității o concretețe brutală, și imaginarului caracterul misterios, ceșos al unui spațiu oniric.

Incertitudine între vis și realitate. Personajele lui Gib I. Mihăescu par victime ale unui delir cronic halucinatoriu. Disoluția conștiinței face ca mecanismul psihologic al proiecției să funcționeze arbitrar, conform obsesiilor fiecăruia. Bolnavii își proiectează afectele asupra lumii exterioare, sub forma percepției, adică actualizează unele din temerile, sau speranțele, sau gîndurile lor latente. Ei „simt“ ca venind din afara lor unele din gîndurile lor cele mai intime. Ca și paranoicii care se cred urmăriți, aud voci injurioase etc., șeful de gară malaric aude și vede, în timpul crizei sale, proiecțiile propriului său delir halucinatoriu. El nu-și pierde nici o clipă cu totul conștiința. Știe că nu o dată în viață i s-a întîmplat să confunde „năzăririle sale cu realitatea“. E conștient că „semnele“ sale care-l

„persecută“, că imaginea morții fetei, a catastrofei sînt simple „halucinații“. Dar dacă n-a pierdut cu totul simțul realității, în schimb nu mai are putere să acționeze asupra realității. Stăpînit de fantasme, el lasă „trenul închipuirii“ sale să zboare, iar vorbele celor din jur caută zadarnic „vreun locșor de înțelegere în mintea-i halucinată“.

Dar nu numai febra asociată cu anxietatea produce o dereglare a închipuirii. Instinctul exacerbat al posesiunii duce, de asemenea, la proiecții și obsesii tulburătoare. În nuvela *Întîmplarea* — de o remarcabilă intensitate — boierul Glogovan este, cu toată lenea sa, cu toată abulia visătorului care domină într-însul spiritul de întreprindere, un pătimaș al proprietății. El visează apropierea bunurilor, acumulează bănet, agonisind avuții imense „în închipuire“. Aceeași patimă transpusă pe tărîm erotic face dintr-însul un maniac al posesiunii femeii îndrăgite. Soția lui e proprietatea lui, nu mai puțin decît moșia lui. Anxietatea lui Glogovan e explicabilă prin atașarea sa excesivă la ceea ce *are* sau crede că *poate avea*. Sufletul posedat de voința apropierii e bîntuit de teama de a pierde ceea ce are. În docarul care-l duce de la proprietatea sa la oraș, moșierul are un dialog imaginar cu omul său de afaceri. Voluptatea acumulării închipuite a unei avuții se transformă în anxietate : „atît de mult bănet i se acumulează în închipuire, că privi îngrijat în juru-i“.

Psihanaliza a asociat în așa-zisa *trăsătură reacțională*, tendința spre achiziție, spre posesiune, cu o psihonevroză obsesivă. Glogovan nu este, firește, un simplu caz patologic. Povestitorul are însă intuiția unui complex neurotic. O are pentru că el însuși, ca scriitor, e atras (am putea spune obsedat) de situația omului-victimă a închipuirii. Adevărată forță fantastică, putere mitică, închipuirea seduce omul, îl tîrăște după ea, îl înșală și îi provoacă pieirea. Închipuirea devine echivalentul unei demonii laicizate, psihologizate, al unei demonii ca forță interioară adversară, care surpă omul pe dinăuntru. Catastrofa pe care o pricinuește Dănuț își are, de fapt, agentul în imaginația sa. *Întîmplarea* reprezintă, de asemenea, triumful închipuirii asupra omului.

Drumul moșierului Glogovan prin codrul Colibașului pe care-l știe bîntuit de bandiți este presărat de „fantasme“. Închi-

puirea febrilă a boierului, gonind mai repede decît docarul tras de cai iuți, prevede realitatea. Prevăzînd-o o prefăce, adică o face să fie după chipul și asemănarea ei. Fantasmelor vor lua trup. Dealtfel, calea e populată de „fantasmele trecutului“. Teribile legende povestite de oamenii din partea locului dau trup imaginar unor mistere înfricoșătoare. În cele mai comune lucruri, într-o biciușcă înfiptă în toc, obsedatul vede o fantasmă. Închipuirea alergînd în noapte se folosește de complicitatea lunii. În bătaia luminii ei, apare „o fantasmă nemișcată, ceva cu seamă de om“. Oroarea pe care o stîrnește această fantoșă de ceară este mărită prin culoarea ei galbenă — culoarea *urîtului* la Gib I. Mihăescu. Să nu uităm în acest pomelnic al prezențelor fantomatice din *Întîmplarea* numele soției lui Glogovan : Fantoșa. Desigur, femeia nu are în sine nimic dintr-o fantomă. E o ființă vie, mult mai firească decît soțul ei. Ea va oferi, însă, închipuirii acestuia arma de căpetenie prin care aceasta își va zdrobi victima. Într-adevăr, un „gînd îndărătnic“ se cuibărește în mintea lui Glogovan : ce ar face soția lui dacă bandiții ar ataca trăsura și ar încerca să o necinstească. O vorbă mai ușuratică a femeii, prea puțin tulburată de eventualitatea unei aventuri care în închipuirea soțului ei ia proporții, îl incită și mai mult pe acesta. Închipuirea se montează, „fierbe“. Omul se luptă cu ea : cum își poate imagina — își spune el — ca nevasta lui să cedeze cu plăcere brutelor ! Amîndoi sînt de acord că se ceartă „pe închipui“. Dar închipuirea prinde trup, întîmplarea imaginată se petrece aievea. Prin aceasta, tortura închipuirii omului care se chinuia pe sine nu încetează. Dimpotrivă. Stăpînit de o pornire masochistă, el se flagelează pe sine, curiozitatea sa scurmă amănuntele celor petrecute, reface din nou în fantazie „întîmplarea“. Imaginația bolnavă e populată de monștri. „Somnul rațiunii — spunea Goya — naște monștri“. Demența e victoria finală a închipuirii asupra omului. Boierul din *Întîmplarea* înnebunește : „ochii lui Glogovan clipeșc acum străini de orice înțelegere : acolo, *înăuntru*, el bijbiie neconștient în noaptea înfrîntoare a codrului nesfîrșit“.

Viciu al posesiunii, teamă de a fi depozitat de ceea ce-ți *închipui* că pozezi (avere, putere, dragostea unei ființe), gelozia e o pasiune anxioasă, care caută cu aviditate să se alimen-

teze, fiind închisă la argumentele raționale. E firesc ca ea să fie un mediu de cultură propice jocurilor unei imaginații dezlănțuite. Gelosul e pradă unui delir, gelozia fiind, înainte de toate, o boală a imaginației. Gib I. Mihăescu urmărește adeseori jocul de oglinzi stîrnit de chipul sadomasochist al geloziei. Aceasta nu pentru că ar fi fost un obsedat al temelor erotice (cum s-a afirmat uneori), ci pentru că obiectivul cel mai important al explorărilor sale literare este tocmai acest joc de oglinzi care merge de la *închipuire* la *întruchipare*.

Ca și „întîmplarea“ violentă iscată, parcă, de imaginația lui Glogovan care o prevăzuse, tot astfel închipuirea aprinsă a unui îndrăgostit suscită, oarecum magic, prezența femeii : „...Vedenia ei a și apărut de după boschete, aprinsă de gîndul care-l ardea“ (*Sfîrșitul*). O asemenea imaginație posedată și posesivă îl torturează pe Bîrnea, eroul nuvelei *Sfîrșitul*, care — despărțit de soția lui, Mada — continuă să o iubească cu disperare. În reveriile sale, femeia apare ca amantă a prietenilor săi. „Și-l închipuie pe Prundeanu sărutînd-o.“ Fantasmagorii ale geloziei care organizează scene fictive, conform impulsurilor tipic sadomasochiste. Bîrnea se complăce în situația celui umilit, savurează chinul dulce al celui înșelat — bineînțeles pe planul imaginației sale. Și-o închipuie pe Mada soție a amicului său Prundeanu, iar pe el însuși care face parte din trecutul ei, din persoana ei, folosit de ea ca un complice împotriva noului soț. „Iar el, Bîrnea, obiectivul furiei geloase a celui care n-a știut să fie decît obiectiv de furioase gelozii.“ Mecanismul imaginației unui gelos stîrnește proiecții peste proiecții. Desigur, în clipele rare de luciditate Bîrnea știe că toate acestea nu sînt decît „fantome de insomnie“ Dar o dată căzut în cursa lor, nu se mai poate desprinde cu totul. Închipuirea este nimicitoare. Pe de o parte, ea caută „nimicirea completă, în gînd, a ființei“ prea iubite. Pe de altă parte, nu se poate decide la o asemenea aneantizare a chipului îndrăgit, căci nu vrea să piardă sursa torturilor sale. De nimic nu se teme închipuirea delirantă ca de indiferența totală, care, în realitate, ar fi mîntuitoare.

La limită, anxietatea (și gelozia e în fond anxietate) e născătoare de vedenii. Vedenii de groază, ca și cele ale lui Glogovan (*Întîmplarea*). Tot astfel, „în închipuirea lui ați-

țată“, Birnea vede „doi ochi negri sfredelind zidul și... două șiruri de dinți dezlipite în ris sarcastic“. Urmărindu-i pe Mada și pe Gorăscu, un alt prieten al său, cu care fosta lui soție se plimbă, el însuși devine o „fantomă“. Proiecțiile imaginației prind trup. Cel care vede monstruosul devine el însuși monstru. Consumat de gelozie, el pare să sfârșească — asemenea lui Glogovan — într-o agonie a ororii „urmărit de-o groaznică stafie“.

Se știe că proiecțiile imaginației pot constitui un mecanism de apărare a eului, ele consistînd în a atribui altuia, ori a percepe în afară de sine, impulsuri proprii eului, conflicte interne. Aceasta e justificarea reveriei, a compensărilor imaginare pe care ea le procură. Letiția, fata frumoasă a domnului Take, află satisfacții mai puțin în brațele iubitului, cit mai degrabă în însăși închipuirea ei : „Se vede copilă tolănindu-se pe perinile aceiași trăsuri în care se afla acumă“ (*În goană*). Nu binele real, ci cel imaginar e cu adevărat fericitor pentru acești posedați ai imaginației. Proiecția îți permite să te eliberezi de afecte intolerabile sau să realizezi cele dorite în închipuire. Dar în patologia mintală proiecțiile închipuirii scapă controlului conștiinței, luînd o deosebită importanță în delirurile halucinatorii. Victime ale imaginației, personajele lui Gib I. Mihăescu pendulează între reveria fericirilor rîvnite și delirul anxios.

Autorul *Rusoaicei* pare să fi crezut cu adevărat în puterile excepționale ale imaginației. O convingere subiacentă, pe care textele sale o pun în lumină, e aceea că nu te poți juca nepedepsit cu închipuirea. Pentru cei care încearcă să se joace, farsa se schimbă în tragedie.

Perspectivă pe care o putem numi *expresionistă*. Nu ne gîndim, firește, la o preluare a formulei expresioniste, așa cum apare ea în literele și artele plastice din Germania deceniului al doilea. Știm însă că expresionismul n-a fost doar o școală literar-artistică, ci a constituit un stil, o dispoziție a spiritului creator. Aplicăm creației lui Gib I. Mihăescu acest termen, în înțelesul său de categorie estetică. În acest sens, prin expresionismul său înțelegem o tipică explozie a imaginarului. Expresionismul german (așa cum s-a profilat în mișcarea din

jurul revistelor *Der Sturm*, *Die Brücke* și *Der Blaue Reiter*) a încercat să creeze un nou *patos*, printr-o revoluționare a imaginii lirice. *Apocalipsă imaginară* — astfel poate fi definit lirismul nou, vizionar, expresionist, al unui Gottfried Benn, Georg Heym, Georg Trakl etc. Viziunea și sensibilitatea apocaliptică implică o răvășire a imaginilor, atât plastice cât și literare. Închipuirea obsedată și obsedantă, imaginarul care devine real, realitatea care se spulberă în fantastic sînt tipice expresionismului.

În *Vedenia* asistăm la o asemenea răzbunare a închipuirii. Imaginarul (ca și în *Întîmplarea* ori *Sfîrșitul*) devine real, dar altfel decît a fost proiectat. Căpitanul Naicu e un poznaș. El vrea să-și mistifice soția și găsește mijlocul într-o telegramă prin care își anunță moartea. O va surprinde ca o fantomă. Dealtfel, căpitanul cunoaște *vedeniile*. În timpul campaniei din Bulgaria izbucnește holera. Molima în țara străină îi înfri-coșează pe toți cei care — ca și căpitanul Naicu — stau cu urechea atentă la inamicul insidios, ascuns poate în ei înșiși, așteptînd să irumpă. De la banale reverii — de pildă : a vedea în jocul norilor armata napoleoniană în derută —, *vedeniile* iau o alură tot mai amenințătoare. Teroarea stîrnită de holera proiectează pe cerul întunecat al căpitanului anxios „o gigantică vedenie în văluri negre“. Naicu se simte urmărit, împresurat. *Vedenia* se complică prin apariția fantomatică a lui Anton, ordonanța lăsată acasă, o brută hidoasă, bestială. Viziune premonitoare ca și aceea a șefului de gară (*Semnele lui Dănuț*) ori a moșierului Glogovan (*Întîmplarea*). Dar premonițiunile sînt ineficace. Ele nu pot opri mersul vicții. Ca și destinul anticilor, presimțirile eroilor lui Gib I. Mihăescu nu-i fac pe aceștia mai circumspecți ci, dimpotrivă, îi împing să săvîrșească cele presimțite. Viziunile negre ale căpitanului provoacă o dedublare a personalității sale. Ca toți marii halucinați, el își vede dublul. O parte din el devine independentă, se întoarce împotriva sa însuși. Ca un *heautontimorumenos*, omul a cărui mîină se ridică împotriva propriului chip, sufletul lui Naicu se răzvrătește împotriva sa însăși : „Simți în păreții trupului sufletul acesta ca pe o ființă alta, care cresc deodată spăimîntătoare și-l mușca cu dinții, îl zgiria cu unghiile, voia parcă să-i sfîșie într-o parte, da, da, acolo, în stînga

capului, să-și facă loc, să țîșnească afară, pentru a se destrăma ca fumul în libertatea cerului". Bizară ek-stazie patologică pe care Gib I. Mihăescu o descrie fără prea multe scrupule în ce privește verosimilitatea (patologicul permite multe), cu aplicația, însă a scriitorului pentru care descrierea stărilor paroxiste constituie o voluptate.

E prea ingenios în nuvela *Vedenia* concursul închipuirilor. Un adevărat qui-pro-quo. Căpitanul Naicu îi face o farsă soției sale trimițându-i telegrama prin care îi vestește moartea. Soția lui — își promite el amuzat — „va vedea o vedenie în carne și-n oase“, va vedea revenind „...strigoiul bărbatului ei“. De fapt, el va *deveni* pentru ea o vedenie. Dar nu numai căpitanul Naicu, ci și soția lui, Aurelia, și ordonanța Anton cad în cursa propriei lor închipuiri. Femeia primește telegrama anunțînd moartea soțului și se vede în disperarea ei, retrăgîndu-se la minăstire. Apoi, alte „ațipeli ale cugetului în plină ziuă“ o podidesc. De la reverii evanescente în jurul mortului presupus ajunge la halucinații. „Și-l închipui mai întîi ceva abstract... Pe urmă și-l imaginez din ce în ce mai concret, așa cum era el cînd trăia, chiar în uniformă, însă fără viață, palid, cu ochii ficși, goi de expresie, sticloși... I se părea că vede pe bărbatu-său alături, un holerici muribund, rîzînd sălbatic, privind-o dezmățat, gata s-o apuce cu mîinile lui ca niște gheare. Și la fiecare mișcare a vedeniei auzea trosnituri seci de oase.“ Ordonanța, pradă și el unei adevărate obsesii, erotice, se crede dorit de stăpîna lui. Seara întoarcerii lui Naicu s-ar putea transforma într-un *imbroglio* de picantă comedie clasică, dacă autorul n-ar prefera rezolvarea neagră. Între vedenie și realitate, limitele sînt, pentru eroii sumbrei întîmplări, incerte. Cu toții sînt victimele jocului de-a vedeniile. O simplă fereastră îi desparte pe soți, fereastra prin care căpitanul își surprinde nevasta în brațele ordonanței (unde se refugiase din spaima pricinuită de „vedenie“), iar femeia crede că vede strigoiul bărbatului ei : „Acolo la geam un om, o umbră, o vedenie !“

Vedenia se încheie printr-o sarabandă infernală a închipuirii care, provocată, se răzbună în *realitate*. De la o simplă răsfrîngere în conștiință, de la benignele „proiecții emanate de creierul suferind, ca dintr-o copilărească lanternă magică“,

imaginația așiftată trece la apariții provocînd prăbușiri interioare.

Incendierea imaginației, dezlănțuirea aceluia joc de oglinzi al închipuirii se datorește, de cele mai multe ori, unei frustrări erotice. Într-o încăpere pururi închisă, printre mobile posomorîte, flori veștede și cristaluri prăfuite, o femeie pătimașă trăiește alături de un soț epileptic (*Între porțelanuri*). Prietenul casei e sedus, intoxicat de atmosfera încărcată de miasme. Devine amantul soției și jocul de reflexe al închipuirilor începe („...închipuirea lui privi în închipuirea ei. Și rămase îngrozit“). Și de astă dată, „groaznica închipuire... se prefăcu în fapt“. Ajungînd la un climax al imaginației, nebunia se instalează. Ca și Glogovan ori Birnea, soția din nuvela *Între porțelanuri*, ajunge pe pragul demenței.

Înțelegem, firește, că ceea ce Gib I. Mihăescu numește *închipuire* este altceva decît imaginația din clasicele tratate de psihologie. Ea nu este simpla reprezentare a obiectelor sau ființelor absente. Disoluția conștiinței face ca eroii să trăiască într-o lume imaginară dînd viață personajului pe care-l proiectează în delirul lor. Închipuirea trăită e o imagine care devine realitate. Cînd e provocată ori lezată în vreun fel oarecare, ea se răzbună întorcîndu-se împotriva celui care o provoacă. Astfel, închipuirea se dovedește o putere imperioasă, despotică, o forță îndeobște malefică. *Tabloul* este o nuvelă în care *chipul*, *închipuirea* și *întruchiparea*, ca protagoniștii supraumani ai unui epos, dirijează destinul unui om: „un vîrtej amețitor...“ — cum mărturisește eroul — „care mi-a luat de la început mințile... și m-a dus apoi fără voie, cu mîinile înfășurate, în farandola nebună a unor zeități invizibile și smintite sau bete, așa cum trebuie să fi fost săritoarele bețive în cortegiile dionisiace“. Marius face o fixație senzuală pentru nevasta bunului său prieten Orghidan. Imaginea ei îl urmărește. Încearcă să o seducă, e rușinat, pasiunea — toată joc al închipuirii — devine o obsesie: „Închipuirea dădea la o parte macatul, și-n albul de zăpadă vedeam tolănit corpul greu de marmură trandafirie“. Marius îl ucide pe Orghidan, devine soțul femeii iubite. Dar în tabloul bărbatului defunct se întruchipează proasta conștiință a asasinului. Ca într-o povestire a lui E. A. Poe, tabloul devine chipul destinului răzbunător.

Nici una din narațiunile lui Gib I. Mihăescu nu înfățișează toate avaturile *chipului* și *închipuirii* ca aceasta. Raportul dintre ucigaș și tabloul celui ucis (uneori dă cu „tifla închipuirii” spre chipul mortului, alteori acesta îi răspunde, ca o adevărată întruchipare a conștiinței sale). Dialogul între „chipuri” — chipul ucigașului, răvășit, care se răsfrânge în oglindă, în timp ce mortul în tablou pare să se schimbe la față — ar fi interesant, dacă întreaga narațiune n-ar păcătui prin modul de tratare trivial-foiletonist al conflictului.

Situațiile-limită în care boala, războiul, ruptura unei legături împing existența umană constituie un mediu prielnic evaziunilor imaginare. De la coșmarurile febrei unul din eroii cei mai tipici ai lui Gib I. Mihăescu, tînărul Moinaru din nuvela *Singuratecii*, trece la halucinațiile celui disperat din dragoste. Scriitorul excelează în descrierea fenomenelor hipnagogice. Greu bolnav, Moinaru se trezește din coșmarele pricinuite de febră, atenția sa fiind concentrată toată în acea încăpere din „țeasta-i arzătoare, de unde miasmele halucinației nu zburaseră încă”. Fantazează în jurul iubitei care e departe, deci trebuie închipuită. Jocul închipuirii evoluează sub regimul unor stări diverse : teamă, speranță, dorință. Tînărul își vede iubita împreună cu rivalul („inevitabilul celălalt”), disprețuindu-l. rîzînd de el. Viziune a gelosului paranoic : rivalul îi cuprinde mijlocul „îndepărtîndu-se amîndoi, glumind și privindu-se adînc în ochi, uitînd cu totul în urma lor pe cel rămas pradă sfîșierilor durerii”. Reveriile voluptoase alternează cu oroarea celor „mai negre și mai năprasnice închipuiri”. Visează crima, imagini înfiorătoare îl năpădesc. E atît de teribil „procesul grozavei închipuiri”, încît el nu poate fi susținut multă vreme. Dar, chiar și în leșin, în somn, coșmarul continuă.

Un asemenea „proces” al închipuirii omului căzut într-o situație-limită este și acela pe care-l trăiesc ostașii pe cîmpul de luptă. În imaginație ei găsesc un succedaneu pentru o viață frustrată, dar și un prilej de turmentare. Rachiul deșteaptă în ei icoane aprinse, fericitoare și chinuitoare în același timp. Închipuirea „ațîtată de alcool” — vede „lucruri îngrozitoare” (*Retragerea*). Conform psihologiei lui Gib I. Mihăescu, închipuirea soldatului răzlețit, inspirată parcă de un duh necurat (*Cei din urmă*) dă naștere unor monștri care-l torturează.

În *Retragerea* (una din cele mai izbutite schițe ale scriitorului) un soldat găzduit de o femeie al cărei soț e plecat și el în război, o vede într-însa pe nevasta lui. Rezistența ei, atunci când încearcă să o seducă, îi liniștește aprehensiunile în legătură cu propria lui nevastă, pe care și-o închipuie în împrejurări similare, iar în cedarca ei vede cedarea femeii sale și rușinarea sa. Într-o altă povestire, *Rătăciții* (prefigurind *Troița* de mai târziu) trei oameni — un locotenent, un sergent și un soldat — sînt surprinși, în timpul unei misiuni, de un viscol teribil. Războiul ca situație-limită e sursă de rătăcirii ale fan-tezicii și de fixații obsesive. În *Cei din urmă*, un căpitan cuprins de teroare, panică, obsedat de gîndul că soldații săi vor să se predea și din acea pricină încetinesc retragerea, îi silește nebunește la un marș forțat, cu toată epuizarea lor. Soldații au adevărate halucinații. Oboseala provoacă în ei „o învolburare ciudată de icoane fără sens, un amestec curios de flăcări și sînge și ochi de mort“, li se năzăresc „umbre fioroase de oșteni înzăuați, aruncînd în marș neoprit picături de flăcări din torțele aprinse“.

Gib I. Mihăescu și-a început, dealtfel, cariera literară în 1919, după terminarea conflagrației mondiale, prin povestiri legate de proaspetele sale experiențe militare. Războiul ca și boala, iubirea sau orice patimă sînt lungi prilejuri de vagabondare a imaginației. Dar pentru acești eroi, orice poate servi drept pretext pentru o destrăbălare a fanteziei. Astfel, foamea excită închipuirea (*Coșul cu tîrguieli*), despărțirea amanților îi silește să „zămislească în închipuire o întorsătură meșteșugită de cuvinte“ (*Cei din urmă noapte*). O femeie bolnavă, ajunsă la amurgul vicții, își contemplă chipul. Oroare a descompunerii, căci în închipuirea goală de orice imagine figura deodată apărută a ruinei prezente se suprapune cu chipul copilei de altădată (*Amurgul*). O simplă călătorie e pentru personajele nuvelistului prilej de exacerbare a fantazării. Pentru omul voiajînd singuratic „...aiurelile proveneau din oboseala călătoriei“ (*Un călător*). Ca niște fapte prăpăstioase ce sînt, personajele sale sînt mereu dispuse să aibă „groaznice închipuiri aieva“, să viseze cu ochii deschiși „catastrofe imaginare“, să aibă „coșmaruri“. Lumea le apare „învăluită de mister și de groază“. Nu e oare acesta aerul care învăluie eroii lui E. A. Poe? Nu

știm în ce măsură Gib I. Mihăescu l-a frecventat pe scriitorul american, dar există corespondențe între pasiunea acestuia pentru cazurile tenebroase, enigmatice, în care imaginația joacă un rol capital (imaginația autorului ca și a croilor săi), și pasiunea scriitorului român pentru dramele întunecate ale unor halucinați și obsedați.

Urmărind avatarurile închipuirii, ale imaginației ca *funcție irealizatoare* a conștiinței, e firesc ca Gib I. Mihăescu să surprindă îndeosebi momentele de exacerbare, de climax ale acestei funcții. În nuvela *Poarta de fier*, Botoran își așteaptă nevasta. Închis în cazarmă, imaginația sa trece în cursul unei nopți printr-o adevărată agonie. Un suflet nocturn, delirant, se trezește parcă într-însul. El știe prea bine: „Închipuiri... toate sînt închipuiri“. Dar nu se poate opune jocului de oglinzi al imaginației: „închipuirea privește nedumerită locul unde fusese cealaltă închipuire. În patul lui, Botoran se mișcă frămîntat de parcă l-ar munci blesteme și farmece îndepărtate.“ Autorul el însuși pare să uite uneori — prins de jocul nălucirilor — dacă frazele sale se referă la un fapt concret ori la unul năzărit. Eroii sînt victime ale propriilor aptitudini telepactice. Uneori — ca în fantasmagoriile antroposofice ori spiritiste — pare să se desprindă din trupul oamenilor corpuri astrale ori eterice: „Și spiritul lui a rămas pe scările de piatră... cătînd zadarnic prin negură pe cea care a pornit singură în noapte“ (*Poarta de fier*).

Spațiul privilegiat al nuvelisticii lui Gib I. Mihăescu (al întregii sale creații, dcațfel) este — repetăm — acela al *Imaginarului*. Acest autor de ficțiuni a fost un obsedat al ficțiunii ca atare, al *imaginației* în sine. În toate narațiunile sale, marca putere — ca aceea a unei unelte a destinului — este *Închipuirea*.

În nuvela *Troița*, drama e declanșată, în aparență, prin izbucnirea vijeliei care surprinde trei ostași în patrulare. În realitate, cataclismul se petrece în închipuirea lor, aprinsă de turbarea firii. Însăși descrierea vijeliei este aceea a unui cataclism apocaliptic: „Surugii nevăzuți dau un chiot, dinți de strigoaică scrișneau în întunecime. Fundul cerului clocotea ca și cum dracii și-ar fi ales tocmai noaptea sfîntă să-și sărbătorească nunta stăpînului lor.“ Viscolul trece de pe planul real

pe acela imaginar. Cei trei suferă în închipuire. Dascălul Pălălaie, unul dintre ei, este, prin însăși credința sa, predispus fantazărilor mistice. În teroarea pricinuită de viscolul năpraznic, la anxietatea provocată de urletul lupilor care se apropie, se adaugă viziunea eschatologică a dascălului posedat. Închipuirea acestuia e plină de imaginile unei judecăți din urmă : „noaptea de apoi venise : noaptea lui Lucifer ! Și era tocmai noaptea Domnului.“ Intr-adevăr, vijelia îi surprinde în noaptea de Crăciun. Noaptea sfântă devine cu atât mai înfricoșătoare pentru dascălul credincios cu cât sfîntenia ei pare uzurpată de demonii întunericii. „Iar el va merge astfel, cu cei doi tovarăși, pînă cînd oștenii negri, îngeri ai noului Dumnezeu, îi vor prinde și-i vor întreba : Ce faceți ? Voi nu vă dați cu noua împărăție ? I-auză-i cum forfotesc în văzduhul groaznic ! Ce te faci atunci Pălălaie dascăle ? Vei lăsa tu pe Cristos al tău, ca Petre, de teama frigării diavolești ?“ Delirul mistic al dascălului atinge culmea, în clipa în care camarazii săi dau foc unei troițe pentru ca să se încălzească și să țină lupii la distanță prin vîlvătaia care se va înălța la cer. Dar nu este această încercare de a se salva o ispită diavolească ? A arde trupul acelui Cristos, blînd și trist pe care-l slujise toată copilăria, mîhnirea de a-l vedea legat în vîrfurile unui par căruia „oștenii întunericii îi dau foc la rădăcină“ tulbură definitiv mințile celui obsedat. „În închipuirea-i înghețată alte imagini nu puteau să se aprindă decît acele de foc și flăcări.“ Incendiul imaginației — mai teribil decît vîlvătaia care cuprinde și mistuie lemnul troiței — se întinde. Dascălul Pălălaie devine un adevărat profet, un visător al celor nevăzute, care își transmite halucinația celorlalți. Mandin, țiganul din Drăgășani, și Miercan cad și ei pradă temerii apocaliptice. „Uite-l... Învîgătorul !“ — bolborosește Pălălaie înfricoșat. „Să nu-i cădeți la picioare, fraților !“ miorlăie el rugător... Cînd, cutremurat de faptul că vede arzînd „chipul lui Dumnezeu“, își apostrofează camarazii, aceștia îngenunchiază și se închină. Lupii pe care-i aud apropiindu-se li se par o pedeapsă pentru sacrilegiul comis. În nebunia sa, dascălul Pălălaie (victimă a propriei sale închipuiri ca atîția eroi ai lui Gib I. Mihăescu) vede și știe ce fel de lupi sînt aceia : „Necuratul... Legiunile biruitoare...“ Halucinațiile (de astă dată mistice, nu erotice) închid

pe nefericitul dascăl în universul monstruos al nebuniei. Nuvela — una din cele mai dramatic-tulburătoare ale lui Gib I. Mihăescu — se încheie cu o viziune eschatologică. Troița arzând în plin viscol, în timp ce lupii se apropie în haită și oamenii îi așteaptă înnebuniți, devine un chip simbolic terifiant: o întruchipare a sfârșitului: „...cu păr vîlvoi de flăcări, cu brațe ameninșătoare de flăcări, groaznic la chip, asemenea unei vedenii apocaliptice, stă gata să se năruie ca o revărsare de jar peste tulburătorii mării lui singuratic“.

Un alt posedat al închipuirii este Sava Manaru, eroul celei mai ample nuvele a lui Gib I. Mihăescu, *La „Grandiflora“*. Motivul închipuirii demonizate, al obsesiei erotice, al tragediei provocate printr-o cădere în cursa pe care Chipul obsedat o întinde, fără voie, este remarcabil tratat în această povestire devenită, oarecum, clasică, și considerată, adeseori, reprezentativă prin excelență pentru creația lui Gib I. Mihăescu-nuvelistul.

Știm că scriitorul, originar din Drăgășani, orașel în care s-a întors din rătăcirile sale pentru a trăi acolo anii maturității sale, era — ca scriitor — un pasionat al vieții de provincie, pe care o considera mai autentică decît cea din marile orașe și sursă perfectă pentru „un bun observator“. Virtuțile bunului observator, ale scriitorului îndrăgostit de obiectul său, înainte de a se lăsa tîrît de imaginație și împins de propriile obsesii pe făgașele ficțiunii degajate de concretul imediat, apar în această povestire care se deschide prin descrierea „grădinei“ de vară, adică a „petecului de sîneată tunsă, cu trei pruni, din dosul cîrciumii, în chip de pavilion“ în care se adună de obicei un mic grup de cheflii, din protipendada unui orașel de podgoreni. Manaru e un boiernaș, cu proprietate la „țară“. O țară ironic desemnată astfel, căci se află la cinci kilometri de tîrg. Totul, dealtfel, în această provincie, care amintește Drăgășanii, este mic, restrîns. Numai în închipuirea tîrgoveților „țara, viile din Dealul Verdii, toate trebuiesc să fie mari și să dea un rod fără păreche“.

Manaru, asemenea prietenilor săi, este un om întru totul comun. Nimic nu pare să-l predestineze pentru o existență dramatică. Totuși și el este atins de acel morb al închipuirii care — o dată declanșat — își terorizează victima, în universul

imaginar al lui Gib I. Mihăescu. Tipic erou al scriitorului, Manaru e un obsedat. De fapt, el „intră la idee“ subit, după o calmă existență de mic proprietar provincial. „Ideea“ este — evident, ca la toți obsedații — o bănuială pe care o simte „ca un cuțit lung“ ce i se împlintă în suflet. Psihologia aceasta a închipuirii maladive ar putea fi parodizată prin aceea, popular-burlescă, degradare — caragialescă — a „fandacsiei“. Manaru se întoarce de la vie unde și-a lăsat soția. În odăile casei sale din târg privirea sa neliniștită distinge „vagi luciri de obiecte“ care îi „rînjeau sarcastic prin întuneric“. Bănuiala e cea obișnuită personajelor lui Gib I. Mihăescu. Manaru are îndoieli în ce privește fidelitatea soției sale. În grădina-restaurant *La „Grandiflora“*, locul obișnuit de petrecere al chefliilor din oraș, se desfășoară un adevărat proces al închipuirii și al iscodirii chipului celui alt. Manaru îl bănuiește pe prietenul său, Ramură; acesta se știe, se simte bănuț. Cei doi se urmăresc, și imaginația lor înfierbîntată de gelozie și teamă stîrnește proiecții ce se amestecă cu realitatea. O convorbire între Manaru și Ramură îl lămurește pe soțul înșelat. Dar cei doi au fost pîndiți, discuția ascultată de grupul comesenilor strînși în dosul unui gard. Ca într-o scenă grotesc-expresionistă (toată nuvelistica lui Gib I. Mihăescu este plină de o gestică expresionistă) gardul se rupe, „apoi rîsete bizare, pe urmă mîni fantastice ieșiră de sub dărîmăturile de lemn — se agitară în sensuri felurite și curioase ca și cînd brațe încarnate de stafii ar fi făcut semne magice...“ Pictura expresionistă ne-a obișnuit cu asemenea scene groțeste: în care lucruri și ființe apar distorsionate, fantasticul se amestecă cu burlescul.

Drama se convertește dealtfel în farsă. Doar totul s-a petrecut la cîrciumă, n-a fost decît un *Rausch* bahic, o nebunie la beție. Suferință, bănuieli, gelozie, teamă, marile emoții ale acestor tîrgoveți triviali sînt trăite la o berărie-varieteu, la „cafeneaua lui Gustav“, „la aperitive“. Înfulecînd fudulii, bărbații își apără onoarea, își destăinuie tainele. Tot de același registru al burlescului ține și răzbunarea lui Manaru, care, înșelat, seduce pe rînd soțiile prietenilor și comesenilor săi. Ca într-o povestire de Boccaccio, Manaru devine „amicul casei“ care abuzează de ospitalitate săvîrșind neîncetate infracțiuni matrimo-

niale. Răzbunarea lui Manaru, ca și conspirația soților în grădina „Grandiflora” sînt de o teribilă trivialitate.

Atmosfera humorescă se întrerupe brusc. Manaru se lovește de rezistența unei singure femei — doamna Moraru. O altă obsesie erotică. Închipuirea acestui Don Juan de provincie trece de la ruminarea ideilor omului gelos la cele ale îndrăgostitului. La început e o pasiune lucidă, sportivă. Bărbatul continuă să-și încerce forțele, să-și justifice virilitatea, să-i întineze pe toți, extinzînd nevrednicia de care el însuși suferise. Soții Moraru, armonia căsniciei lor îl atrag mai mult decît o nouă victimă a puterii sale de seducție. Ca și soldatul (din *Retragerea*) care își „încearcă” soția de la distanță sub chipul unei femei oarecare pe care o întâlnește în cale, Manaru pune cinstea compromisă a soției sale în cumpănă cu virtutea evidentă a doamnei Moraru. Pentru acest erotoman, virtutea se cere poluată. Asaltează — la început zadarnic — femeia care cedează doar violenței. Ea se va sinucide, însă, zdruncinînd echilibrul sufletesc al lui Sava Manaru. Ca orice erou al lui Gib. I. Mihăescu, acesta cade pradă halucinațiilor și pornirii spre violență. Îl ucide pe rivalul său, în timp ce imagini ale infernului îl persecută. Pirostrie, foc, clește înroșite, întreg arsenalul patologiei mintale a unei structuri sadice îl asediază. Are vedenii terifiante, vede un cap „tăiat și fioros”, plutind încet și galben, ca un „astru al iadului”.

La „Grandiflora” este, fără îndoială, nuvela cea mai împlinită a lui Gib. I. Mihăescu. O dramă sîngeroasă într-o lume a compromisurilor facile, în care domnește „Grandiflora” — „grand cinema și teatru de vară... zeița nocturnă a atîtor chefuri și atîtor delicioase măruntaie de berbec sau de văcuță fragedă...”

4. PSIHANALIZĂ, ANXIETĂȚI ȘI VEDENII

S-a făcut, adeseori, aluzie la o influență a teoriilor sau a metodelor de explorare psihanalitică asupra lui Gib I. Mihăescu. Astfel, între alții, Octav Șuluțiu îl definea pe autorul *Rusoaiței*: „Cercetător realist, cu note însă de personalim imperialist” care „a introdus în realitatea provincială o viziune psihanalitică”. Tot el vorbea despre: „personalismul pervers de

nuanță freudiană al autorului...¹⁴. Dublă eroare. E greșită, pe de o parte, formularea „personalism de nuanță freudiană“, iar pe de altă parte, nu se poate afirma că scriitorul ar fi cercetat în adâncime textele freudiene, și, cu atât mai mult, că ar fi suferit o înfrîurire în acest sens. Descrierea obsesiilor erotice, a fenomenelor de proiecție, de halucinație, în opera lui Gib I. Mihăescu n-are o sorginte psihanalitică. Urechea scriitorului (ca și aceea a eroilor săi, dealtfel) este „atență înăuntru“ — cum spune el însuși despre eroii săi, în nuvela *Vedenia*. Scriitorul e irezistibil atras de straturile abisale, tenebroase ale inconștientului. Dar niciodată nu coboară în aceste zone. El se mulțumește să urmărească proiecțiile imaginației, *aparențele* pe care le iau la suprafață, în compartimentul tulburat al închipuirii personajelor sale, complexe de care suferă¹⁵.

Puține din reveriile personajelor lui Gib I. Mihăescu au caracterul compensator al viselor de dorință (*Wunschträume*, în terminologia freudiană). Ele nu sînt împliniri pe planul imaginar al unor pofte neîmplinite pe planul realității. Cele mai multe sînt asemenea viselor de groază (*Furchtträume*), a coșmarelor. De la îngrijorare, prin teamă, la panică, Gib I. Mihăescu s-a folosit de întreaga gamă a anxietății în construirea universului său imaginar. Ceca ce provoacă anxietatea personajelor sale sînt fantasmеle, nu realitatea, reprezentările imaginare ale unei situații conflictuale inconștiente. Conflict între planul real și cel imaginar? Făpturile lui Gib I. Mihăescu nu se „descurcă“ prea bine în viață și, mai ales, nu-și pot rezolva marea problemă a raporturilor cu semenii lor cei mai apropiați. Iubirea, căsnicia, prictenia sînt, pentru aceste personaje, surse de criză. Dar ele nu se refugiază de pe tărîmul realității cotidiene pe acela al închipuirii, doar pentru a scăpa de răspundere, de greul luptei pe planul real, ci sînt absorbite de acest tărîm al imaginarului, invadate de propria lor închipuire ca de o forță incoercibilă. Închipuirea lor e destinul lor. Dar acest destin care vine în același timp de afară și dinăuntru, înspăimîntă. Sau, mai exact, seduce și înfricoșează totodată. Conflictul nu este, așadar, între ceca ce personajele sînt și ceea ce vor să fie, ori să pară, nu e obișnuita tensiune între real și imaginar, între existența banală și proiecția ei în vis, ci între atracția imaginarului și repulsia imaginatului. Eroii lui Gib I. Mihăescu

sînt o apetență spre imaginar (de unde complacerea lor în cele închipuite de ei), și o oroare de cele închipuite, de halucinațiile, obsesiile, delirul lor. Ambivalență, amintind acea baudelairiană dublă apetență: extaz al vieții, oroare a vieții. Dedublarea, tensiunea conflictuală este cea care provoacă anxietatea. Cîteva exemple. Temerile șefului de gară (*Semnele lui Dănuț*), ale moșierului Glogovan (*Întîmplarea*) își găsesc doar un pretext în condițiile îngrijorătoare exterioare — boală, tîlhari. Ele izvorăsc, mai curînd, din vîrtejul lăuntric care-i consumă. În nuvela *Vedenia*, capitanul Naicu cunoaște teama, panica din pricina holerei, dar vrea, la rîndul lui, să înspăimînte. Mai mult decît molima, „vedeniile“ sale îl îngrozesc. Propria ei închipuire o înfricoșează și pe soția lui care trăiește o adevărată agonie a terorii în noaptea „vedeniei“. Gib I. Mihăescu e abil în descrierea urmărilor fiziologice ale spaimei: palori, sudori înghețate etc. E adevărat că uneori anxietatea, oroarea ating stări paroxistice insuficient motivate, tipice însă modalității estetice expresioniste. Despărțit de nevasta lui, dar continuînd să o iubească, gelozia și fantezmele ei trezesc într-un personaj „o spaimă de moarte“ (*Sfîrșitul*). Ochii săi trădează mai mult chiar decît „expresiunea aceea minunată de mirare și de nebunie pe care le-o dă groaza“. Par, dimpotrivă, „uscați și scurși“. Manifestările groazei (ca și afectul însuși) sînt evident exagerate. Tînăra femeie din nuvela *Frigul* trăiește într-o anxietate continuă. Terorizată de cîini, de soț, de vechilii de la conac, amuțită de groază uneori, ea este atrasă de ceea ce o înfricoșează mai presus de orice. Frigul, sursa ultimă a nălu-cirilor și terorilor ei, o seduce în cele din urmă ca un amant. Tot astfel, urîtul, „înfricoșător în figură“, atrage și respinge totodată: „Ai vrea să te duci cu el, să fii în el, să fii el... și să te răsfrîngi asupra *altora*. Dar te respinge și te îndepărtează, cu rîsul lui triumfător...“ (*Urîtul*). În prezența Urîtului, eroul nuvelei simte spaimă, groază, oroare. Adevărată atracție și repulsie a morții ca și aceea pe care o exercită Frigul. Dealtfel, tot frigul, înghețul și viscolul prin care se aud lupii apropiindu-se îi îngrozește pe soldații rătăciți (*Troița*). În incendiul troiței aprinse, groaza atinge intensități apocaliptice. Dar, pînă și sufletul copilului cunoaște anxietăți timpurii. Un băiat

care iese în curte și scrutează cerul încărcat al viitoarelor zăpezi, simte îngrijorarea, o teamă subtilă care i se pune pe cuget ca o pasăre neagră, „învăluindu-l în zbaterea aripilor întunecate”.

Moartea este de fapt — sub diversele închipuiri ale Frigului, Urâtului etc. — cea care nelineștește făpturile lui Gib I. Mihăescu, surprinse într-o situație-limită. O femeie care simte apropiindu-se sfârșitul, ruinată de un rău interior, trăiește alternarea zilelor „de groază și de buimacă revenire” (*Amurgul*). Un călător este întovărașit de un cortegiu al celor mai „groaznice închipuiri aieva”, visează cu ochii deschiși catastrofe imaginare (*Un călător*).

Cuvîntul „vedenie” apare adeseori în nuvelele lui Gib I. Mihăescu. Făpturile care populează universul său imaginar au „vedenii” frecvente. De fapt, halucinațiile lor nu țin de un domeniu al fabulosului. Nu întîlnim mistici posedați, halucinați ai Ideii, căutători de absolut în umanitatea aceasta mediocră, mînată de nu prea înalte imbolduri, animată de patimi nu arareori meschine. Cazurile pe care le alege scriitorul aparțin, desigur, unei patologii mintale. Proiecțiile închipuirii personajelor sale scapă controlului conștiinței. Psihologia lui Gib I. Mihăescu care e, înainte de toate, o psihologie a imaginației, parc o parapsihologie în care abundă fantezmele, vedeniile, arătările, monștri onirici. Un erou o ia la goană, urmărit de-o groaznică stafie (*Sfîrșitul*), ochii altuia „fixează îngroziți vedenia” (*Vedenia*), altul e ajuns din urmă de „un pas ușor de fantomă” (*Între porțelanuri*). Soldatul răzlețit de unitatea sa în apropierea cîmpului de luptă înaintează într-o „învolverare de icoane fără sens”. Vedenia e teribilă, apocalipsă a singelui și focului, din care „umbrele fioroase de oșteni înzăuați” sînt gonite de viziunile voluptoase și acestea se preschimbă în alte imagini terifiante. În noaptea focurilor, nuvela avînd ca temă răscoala țărănească din 1907, Tincuța, fata boicrului Take Asan, prinsă în vîltoarea evenimentelor, obsedată de chipul unui tînr țăran, simte alături de ea mersul „de arătare strigoiască al flăcăului cu ochi albicioși”. Nu atît primejdia reală, cît cea închipuită stîrnește „fioroase fantezme”.

Închiși în sfera propriei lor închipuiri, ca într-o lume fantasmagorică, eroii lui Gib I. Mihăescu sînt, adeseori, incapa-

bili de a comunica între ei. Se poate spune că, mai mult decât existența în imaginar, neputința de a comunica a victimelor închipuirii este motivul central care revine obsedant în nuvelistica lui Gib I. Mihăescu. Dealtfel, între delirul celor care au pierdut simțul realității și incapacitatea lor de a comunica există o relație directă. După Heraclit, cei care veghează — cei treji, lucizi și raționali — trăiesc în una și aceeași lume. Cu alte cuvinte, au un mediu comun în care comunică între ei. Dimpotrivă, cei care dorm și visează sînt închiși în lumi separate între ele. Între monadele izolate ale acestor suflete nocturne nu este posibilă o comunicare. Eroii lui Gib I. Mihăescu sînt asemenea sfere închise în clipele lor de exaltare a imaginației, închise în lumea propriilor lor proiecții. Psihologia modernă cunoaște neputința de a comunica a conștiințelor atinse de o sciziune interioară, izolarea totală a schizofrenicilor, rupți de realitate. Gîndirea autistă a acestora edifică universuri proprii, cu legi speciale, universuri separate, fără punți de comunicare între ele.

Neputința de a comunica pornește, la eroii lui Gib I. Mihăescu, de la însăși disoluția conștiinței lor, de la substituirea unui eu străin în locul eului propriu. Grigore Dănuț, în timpul crizei sale — febră malarică și delir halucinatoriu — nu mai este el însuși. I se pare „că altcineva s-a așezat în el însuși, vorbește în locu-i“. Șeful de gară, ascultînd de semnele sale premonitorii, nu mai poate fi atent la semnele lumii exterioare, între altele la semnalele vestind apropierea trenurilor. Închis în lumea sa (care nici nu mai e a sa, ci a *altuia*), el lasă să se petreacă o catastrofă din neputința de a sesiza semnele și de a le transmite. Cuvintele celor din jur îl străbat fără să fie recepționate. Comunicarea e, înainte de toate, o percepție. Închiși în universul imaginației halucinante, eroii lui Gib I. Mihăescu sînt rupți între ei și legăturile lor sînt adevărate eșecuri. Astfel, toate legăturile erotice sînt ratate prin lipsa unei comunicări reale.

Schema esențială a legăturii erotice în opera lui Gib I. Mihăescu este aceea a geloziei. În fond perechile se chinuiesc fiind adevărate cupluri sadomasochiste: Fantoșa-Glogovan (*Întîmplarea*), Manaru-Lucia (*La „Grandiflora“*), Birnea-Mada (*Sfîrșitul*). De obicei, bărbatul reprezintă forța, bestialitatea,

e oribil : femeia e pasivă, indolentă, constrînsă, răpită. Desigur există și tipurile contrare : bărbatul slab, prost, obsedat de gelozie și femeia voluntară, sfidătoare, dominantă. O gamă mult mai variată a posibilităților în relațiile dintre bărbat și femeie apare în romanele lui Gib I. Mihăescu. Oricît de analitice, nuvelele nu permit o adîncire prea mare a motivului.

Undeva în subsolurile Închipuirii, așa cum apare ea și își joacă rolul de prim plan, în economia nuvelor lui Gib I. Mihăescu se ascunde antiputerea negativă a fricii. Gelozia — spunem — e în fond o anxietate. Dar anxiosul pare să fie atras de hăul de care se teme. Schema esențială a celor mai multe din prozele acestea pretinde ca anxiosul să provoace catastrofa de care îi este frică. Și o provoacă, de cele mai multe ori (mai ales în raporturile dintre un bărbat și o femeie) *încercîndu-l pe celălalt*. Bărbații geloși care-și *încearcă* partenera declanșează drama. Mecanismul delirului obsesiv este acela al imaginarului care precipită realul. Această *precipitare* pe care naratorul o sugerează în cursul povestirilor sale, această pantă fatală imprimă nuvelor lui Gib I. Mihăescu o înfiorare tragică.

5. MECANISMUL OBSESIEI ȘI IMAGINI OBSEIVE

Explorînd universul imaginar al lui Gib I. Mihăescu am folosit adeseori cuvîntul *obsesie*. Conștiința asediată de o preocupare continuă, îndeobște afectivă, invadată de un element parazit, acesta este tărîmul predilect al incursiunilor scriitorului nostru. Psihologia obsesiei cunoaște numeroase motive care pot provoca ocuparea conștiinței de către asemenea forțe incoercibile. În nuvelele lui Gib I. Mihăescu cele mai frecvente obsesii sînt de ordin erotic. Personajele sale suferă torturile fixației erotice ; ele își dau, îndeobște, seama de caracterul patologic al obsesiei lor și pier epuizate, copleșite de forța ficțiunii obsedante transformată în realitate. Dănuț e „persecutat“ de gîndul catastrofei. Ideea sa fixă e aceea a unei nenorociri care o pîndește pe fata lui. Glogovan e tot timpul „preocupat de un gînd îndărătnic“ (*Întîmplarea*). Cînd acest gînd obsesiv în legătură cu nevasta lui pare să se adeverească

nu-i mai rămîne decît să se închidă definitiv în nebunie. Toți obsedații — și îndeosebi cei ai erosului — au un sentiment mai mult ori mai puțin ascuns al culpabilității sau al ridicolului. Ei își dau seama că cedarea în fața obsesiei e o demi-siune a personalității lor. Gelozia lui Birnea (*Sfîrșitul*), a lui Manaru (*La „Grandiflora“*), a lui Botoran (*Poarta de fier*) corupe, descompune. Întreg „vîrtejul amețitor“ al iubirii, morții, torturilor geloziei, mărturisirii crimei din *Tabloul* pornește de la o obsesie senzuală. Nefericitul erou al povestirii e „victimă“ fascinației pe care o exercită asupra lui soția unui bun prieten al său.

Obsesia e unul din mecanismele psihice exploatate cu mult sîrg de nuveliștii din stirpea naturalistă. Atracție a patologicului, a unei maladii pitorești? Evaziune în iluzoriu, în imaginar, sub pretextul descrierii sindromului patologic? Proza lui Gib I. Mihăescu nu aparține însă formulei naturaliste, chiar dacă scriitorul a asimilat lecția naturaliştilor. E suficient să apropiem texte paralele ca motive: gelozia, bănuiala, obsesia maladivă, din proza lui Maupassant, aceea a lui Rebreanu tînr, de nuvelele lui Gib I. Mihăescu. Patologicul la acesta din urmă e căutat, întrucît scriitorul e atras de tot ce exprimă *strigătul ființei*. El pare să adere la o estetică a exasperării, a paroxismului. Valoarea supremă urmărită e un fel de ek-stazie, de ieșire din sine a umanului. Or, știm că expresioniștii au propagat o asemenea estetică a *șipătului existențial* (*der Schrei*), a extazului. Nuvelele lui Gib I. Mihăescu aparțin incontestabil unei categorii expresioniste. Dar această apartenență se vedește analizînd mai de aproape unele motive obsesive ¹⁶.

Se poate observa în textele nuvelistului o adevărată obsesie a corporalității. Aceasta nu e o urmare a unei pretinse erotomanii a autorului (cum s-a afirmat). Interesul pentru descompunerea trupului depășește acela pentru jocurile erotice. Ca și Hortensia Papadat-Bengescu, autorul *Rusoacei* nu uită niciodată să noteze urmările fiziologice ale unei emoții. Secrețiile, excreția joacă un rol însemnat în economia narațiunilor sale. Șeful de gară din Bobeni e malaric. Descrierea crizei — ochii injectați, nădușeala, frisoanele — este desigur aceea a unui scriitor care n-a uitat lecția naturaliştilor. Nu sîntem cruțați de mici o paloare, de nici o transpirație a personajelor

încercate de diverse maladii ale închipuirii. Fiorii de umedă răceală (*Semnele lui Dănuț*), sudoarea rece concomitentă cu fierbințeala (*Vedenia*, *Sfîrșitul*) sînt simptomele organice aproape obligatorii ale acestor posedați ai propriei lor imaginații.

În aceeași ordine de idei, e interesant de remarcat frecvența „îngălbenirii” sau a palorii naturale la acești eroi. Ca și nobilii din secolul al XVIII-lea, care leșinau cu multă ușurință, ei îngălbenesc vizibil la orice emoție. E adevărat, galbenul e culoarea care aparține mai cu seamă celor care pot fi numiți antieroi lui Gib I. Mihăescu: obsedații, soții înșelați, ratații. Soțul care-și ține soția în conacul păzit de haita celor patruzeci de dulăi este galben de parcă „îi pusese cineva un cap de ceară” (*Frigul*). Căpitanul Naicu observîndu-și soția pe fereastră pare „un cap gălbejit ca de mort” (*Vedenia*). Un alt soț are o barbă „galben-fadă” (*Tabloul*). Bunul-gust nu caracterizează întotdeauna aceste descrieri ale lividității și decompoziției. Astfel, gelozia îl face pe un soț „galben și redutabil”. El pare „un cap de cadavru gros în descompunere: un strigoi mergînd să se răzbune” (*Scuarul*). Apoplexia îi pîndește neîncetat pe acești halucinați pletorici, Manaru, Ramură, craii din *La „Grandiflora”* sînt cînd voios îmbujorați, cînd pămîntii.

„Molusca” și „meduza” sînt două imagini frecvent utilizate de Gib I. Mihăescu în portretele salc. Rivalul fericit este cînd o „moluscă” (*Sfîrșitul*), cînd are un „cap de meduză”. Alte ori ochii sînt de „adevărată moluscă” (*Tabloul*). E vorba, să nu uităm, de perspectiva celor care suferă din pricina acestor rivali. Imaginația lor proiectează monștri. Dar, în general, fapăturile care populează lumea imaginară a scriitorului sînt hidos-distorsionate. Panopticum în care oamenii închipuie figuri de ceară cu chipuri violent brăzdate, în care emoțiile își găsesc expresia în grimasă. Ca niște autoflagelanți ce sînt, turmentații propriei închipuiri din aceste narațiuni desfășoară o pantomimă expresionistă. Gesticulația lor e exagerată, din gîtlejuri ies sunete horcăite, gemete nearticulate sau țipete. Unele tablouri sau gravuri expresioniste sau preexpresioniste (cum e *Strigătul* lui Edward Munch) ar putea fi cele mai potrivite ilustrații ale acestor proze cu care — evident — sînt congenere în spirit.

Moluștele și *meduzele* nu sînt dealtfel singurii termeni zoologici la care face apel scriitorul. În portretele sale el evocă de asemenea, *batracienele*. Bătrînul din *Coșul cu țirguiele* are „ochi de broască”. Ochii Eugeniei, mama din *Jucătorul*, se bulbucău „broștește”. Anton, ordonanța din *Vedenia* are o „gură de broască”. Comparațiile trimit spre universul nevertebratelor, al cîrnurilor tumefiate, al mucilaginei. Oamenii din lumea lui Gib I. Mihăescu văd uneori în semenii lor, ori în propriile lor trăiri ceva bestial, animalic. Halucinațiile produc, într-adevăr, asemenea impresii. Să urmărim o astfel de trăire care amintește experiențele unei sensibilități maladive, aceea a lui Franz Kafka. Eroul nuvelei *Poarta de fier* este turburat de fantasmale suscitade de gelozia sa. Ca și scriitorul din Praga care își descrie în scrisorile adresate Milenei Jesenska supliciile, personajul lui Gib I. Mihăescu are impresia „că un mic animal acvatic i-a căptușit creierul, vierme încrengat și multiplu, grapă minusculă de fier, vie și sfîșietor de pătrunzătoare”. Deși, adeseori, epitetul „caraghios” desemnează efectul pe care-l fac trăsăturile unui chip, acesta e departe de a fi nostim ori măcar comic-grotesc. Figurile „caraghioase” exprimă un triumf al corporalului revărsat, inform sau descompus. Aceeași oarbă despre care ni se spune că are „bulbii stinși ai ochilor”, are un zîmbet de caricatură. Dar caricatura stîrnește oroare, ca în imaginile preexpresioniste, monstruos-oribile, ale picturii lui James Ensor. Pe fața „înfricoșătoare” sînt încremeniți „viermușorii zbîrciturilor”. Ceea ce dă bieteii Eugenia un aer terifiant sînt, însă, tocmai ochii ce par să se aprindă uneori cînd oarba ride : „...Albușul lor parcă se-nălbăstrea mai mult, picat ca de scrobeală, și se învîrtoșeau. Doi ochi de orb care rid : ah, răzbunarea, răzbunarea cea groaznică.” Dacă ochii oarbei se bulbucă, încercînd să pipăie în jurul lor, în schimb ochii unuia care vede (doctorul din *Singuratecii*) se ascund nu mai puțin dizgrațios „în ovale de carne umflată”. În sfîrșit, ochii „rivalilor” sînt de obicei mici și sticlesc de răutate.

Omul lui Gib I. Mihăescu este alcătuit parcă după chipul și asemănarea halucinațiilor sale. Închipuirea acestor fapte nu proiectează doar chipuri fantomatice, ci se întruchipează în acele chipuri. Devii conform fantasmelor pe care le-ai închipuit. Imaginația e un act, c un mod de a face și, făcînd, de

a te face. Sau... de *a te desface*. Căci după cum monștrii proiectați de închipuire își tulbură părintele pe planul imaginarului, tot astfel imaginea contorsionează chipul real al celui ce se vede pe sine în imagine. Chipul poate să apară, dealtfel, nu numai ca o proiecție a imaginației, ci simplu, în oglindă. O femeie bătrână și bolnavă de moarte își observă descompunerea, chipul răvășit de boală, în oglindă (*Amurgul*). Vîrsta, și boala, la care se adaugă puterea deformatoare a anxietății au preschimbat figura umană într-una monstruoasă. „Aici, pe locul acestor două umflături vinete, lunguiete și pleoștite, fuseseră buzele... și-n locul acestui cioc adus, de răpitoare...” Ca și pictorii expresioniști, ca și manieriștii mai vechi, avînd predilecția monstruosului, scriitorul se complace în descrierea minuțioasă a Oribilului: „arcul sprîncenelor se strîngea și se destindea nervos, împroșcînd săgețile morții... În minuscule cratere stinse, clocoțite odinioară vulcanica păcură...” Descompunerea e activă, se petrece în fața noastră, e grăbită. Lacrimile obișnuite devin o lichefiere organică: „Se simte cum se preling printre zbîrcituri, active și grabnice, cum descriu ocoluri încurcate pe emisferele zgronțuroase ale figurii”.

Uneori descompunerea fizică nu este provocată de boală, vîrstă, ori de lăuntrică degradare morală, ci e urmarea unei automatizări, a unei reduceri la anorganic a organicului. *Manechinul* e o asemenea pseudoființă. Personajele astfel „mecanizate” își pierd individualitatea, apar în cupluri, ca acele surori de caritate care (în nuvela *Singuratecii*) apar și dispar ca niște „mișcătoare manechine”. Dar și aceste fapte trimit (ca toți monștrii lui Gib. I. Mihăescu) la un corelat animalic, la niște păsări automatizate. Cînd ele apar, eroul vede „două capete lunguiete, care ieșeau din halatele albe ca niște căpățîni stranii de păsări din găoace...” Animalele — în speță păsările — sînt și ele, în virtutea instinctelor lor, un fel de automate biologice, săvîrșind acte stereotipe, uniforme: „... (ele) lăsară în jos pliscurile cocîrjate, lărgindu-și gurile, ca la comandă, într-un zîmbet identic de supusă veselie”.

Într-un asemenea panopticum zoomorf și mecanomorf, femile din universul imaginar al autorului *Donnei Alba* (în afara celor supuse degradării, decompoziției) sînt fapte ce pendulează între demonic și angelic. Și aceste ființe preaciudate

amintesc imagistica expresionistă, de pildă *Cinci femei în stradă*, celebrul tablou din 1913 al lui Ernst Ludwig Kirchner. Uneori demonia e factice și naiv exprimată. Astfel despre soția medicului chirurg din *Mina* aflăm să e necredincioasă, sarcastică, batjocoritoare și înconștientă sau, după corelatul fizic al acestor păcate : „ochi de demon împielit în cea mai fină piele“. Dar, în genere, femeia-mincinoasă, înșelătoare dar... femeie a visurilor — stă sub zodia Albului. Femeia lui Gib Mihăescu e, întotdeauna, *alba*. Trupul ei e de o albeață orbitoare, iar hainele așisderea. Ca niște adevărați obsedați ce sînt, erotomanii lui Gib I. Mihăescu văd „pe albul cămășii vagi umbre de mister“ (*Poarta de fier*). Albeața pielii e aceea a „piscurilor“. Albul se potrivește de altfel acestor femei, orgolioase, insolente, înfruntînd bărbații cu ochii severi și trufași. Albeața lor precizează locul și condiția femeii. Ele sînt făpturi glaciale într-un „cer de zăpadă“ (*Scurul*).

6. ESTETICA URÎTULUI

O estetică a urîtului ar putea să găsească numeroase exemple în prozele lui Gib I. Mihăescu, obsedat al aspectelor hidoase, al oribilului. „Urîtul“ invadează — cum vom vedea — natura și lucrurile, e un rău universal, un agent de corupție, o prezență demonică. Unul din textele în care acest demon antiestetic își serbează triumful e cel intitulat *Urîtul*. Totul în această povestire, tipic expresionistă, stă sub semnul Urîtului, în dublul sens al cuvîntului : ca opus frumosului și ca plictis la modul major. Naratorul e un tînăr plecat din orașul său „pierdut într-un colț de hotare“, spre capitală. Aici primește un post de copist la percepția unei circumscripții. Întrezărit în mucegaiul percepției din orașelul său natal, Urîtul pare să fie, la început, un apanaj al birocrăției, al vieții închistate. El domnește peste oamenii fiscului, și tronează pretutindeni peste micii slujbași, „oriunde-i umezeală, umilintă și groază“. Dar Percepția e doar un loc al Urîtului : Naratorul, tînărul închis în templul Urîtului, descoperă în jurul său — cu o sensibilitate aproape patologică — oribilul, hidosul. O colegă de birou, „o fată mică și măslinie... vînată, de-o vinețală pălită de ca-

davru vechi, injectat cu fornol“, are un cap ce i se pare „înfîpt ca într-o prăjină din gardul unui rege antropofag“. Portretul ei („ochi fără pleoape“, „capul înfîpt în teapă“, „lentelele de scafandru ale unor ochelari cu cîrlige de fier“) este acela al unui monstru mecanomorf. Dar toți cei ce se află în regatul Urîtului (în acest caz, spațiul Percepției) sînt asemenea făpturi. Tînărul se simte ca într-o menajerie și autorul îl înconjoară — dus de verva celui care vede peste tot bestii — de o întreagă faună. Ca într-o lucrare pe care a văzut-o în copilărie, *Le monde avant la création de l'homme*, în care chipurile diverselor animale erau cuplate cu figuri umane, sau ca într-unul din acele *Bestiarii* medievale în care apare o zoologie mitologică, el vede în tovarășii săi de lucru : berbeci, cameleoni („un tînăr palid cu nas mare și ochi rotunzi ca monedele, o figură translucidă de ceară albă“), un cîine mops, un iepure, șobolani etc. Femeile : „o rață cu legănat greoi, un purcel șugubăș, cu guișat plăcut și un cocostîrc...“ Șeful, domnul perceptor, e mai greu de încadrat într-o specie zoologică. Portretul său caricatural e acela al unei bizarerii a creației : „alcătuire monstruoasă... o dublă reptilă, cu organele centrale comune și cu cele periferice îndoite...“ O adevărată arcă a lui Noe în care viețuitoarele, umane, își poartă tiparele strămoșești pe față. Peste acești monștri antediluvieni domnește Urîtul. El însuși, personificat e un fel de mitică făptură răufăcătoare care tronează peste tot unde e umezeală, umilință și groază, în *grote*, ca o întrupare a grotescului. Demonul urîtului nu are nimic respingător sau înfricoșător în figură. „Caracteristica lui grozavă e că ride.“ Gib I. Mihăescu e lipsit de umor, încercările sale, în acest sens, sînt penibile. În schimb, are un simț acut al incoerențelor tragicomice. Întîlnim în paginile lui acel surîs amestecat cu oroare, prin care Wolfgang Kayser definește grotescul.

„Urîtul“ e triumfător : el ispitește și cucerește. Zadarnic încerci să-i faci față, pare să spună autorul. Eroul povestirii sale își exercită umoarea sarcastică pe socoteala colegilor săi, dar, în cele din urmă, se dă bătut. Vrea să intre în lumea lor și tocmai prin aceasta, „Urîtul“ triumfă asupra lui. „Ai vrea să te duci cu el, să fii el... și să te răsfrîngi asupra altora.“ În clipa în care se hotărăște să o cucerească pe fata cu capul „ca

într-o prăjină din gardul unui rege antropofag“, care e nepoata receptorului, e pierdut. De fapt, el speră să ajungă în „cealaltă lume“, în lumea sărbătorească, umană, care-i iese în cale, o lume mai mult visată, frumoasă, curată. Dar inocența c de neatins. Sau, poate numai ocolind prin spații poluate. Tînărul e un mic Rastignac, unul din seria lui Dinu Păturică, cu numeroși reprezentanți în literatura noastră, înrudit cu Mihai Aspru din *Donna Alba*. Preferă să fie, de dragul unei situații „tîranul unei maimuțe, decît sclavul unui înger“. Se va însura cu urîta nepoată a receptorului. Căsătoria sa e un alai de monștri. Urîtul și-a înghițit victima căreia nu-i mai rămîne decît să viseze o atroce răzbunare.

Un coșmar — acesta e de cele mai multe ori universul imaginar al lui Gib Mihăescu. Firește, obiectele participă și ele la sarabanda generală a Urîtului. Ele sînt, după modelul oamcenilor care le-au făurit sau le utilizează, hidoase. Uneori neliniștit-încîlcite ca: „Firele de telegraf despletite dintr-un stîlp înalt și zgribulit“ (*Semnele lui Dănuș*). Alteori obiectele par bolnave, atinse de morbul descompunerii, de pildă scîndurile „buburoșate de băătăuri negurii pe care praful se așterne ca pe niște cicatrice“. Închipuirea își joacă mirajele într-un cadru sordid. Obiectele răspund cu ostilitate. Astfel, ele îi rînesc sarcastic, prin întuneric, lui Manaru, în *La „Grandiflora“*. Tot astfel, într-o cameră de hotel, omul e întîmpinat de mobile delabrate. Somiera scîrîie, canapeaua e jupuită, găleata de lături e murdară. Iar mizeria odăii e subliniată printr-o pată de ploșniță strivită drept în mijlocul tapetului cojit.

În împărția Urîtului, natura e supusă și ea corupției. De fapt, trebuie să remarcăm preferința lui Gib I. Mihăescu pentru aspectele nocturne ale firii. S-ar putea afirma că în creația sa domină un *suflet nocturn*. Conform dichotomiei romantice (cf. psihologia lui C. G. Carus) există un suflet *diurn* și altul *nocturn*, fiecare cu apanajele sale, cu universul său imaginar. Dacă o asemenea dublă apetență a sufletului există în realitate, creația prozatorului nostru este — în mod evident — prezidată de sufletul nocturn. De aici atracția pentru atmosfera noptatică. Chiar atunci cînd — ziua în amiaza mare — soarele e sus pe cer, el parcă un astru stins, mort. Uneori soarele e „o biată fantomă translucidă“ (*Urîtul*), alteori, în amurg, „se înecă în

propriul său sînge“ (*Frigul*). Alteori, în sfîrșit, el e „searbăd“ și mînjește cu galben pămîntul“, fețele oamenilor (*Soarele*). Acest soare pare „*fabricat*“. El înfrînge soarele adevărat, voios și pur care continuă să strălucească undeva departe, în orice caz nu deasupra capetelor bieților eroi halucinați ai lui Gib I. Mihăescu.

Într-una din narațiunile sale cele mai penetrante — *Frigul* — se iscă o adevărată luptă între elementele naturii care devin, în alegorie, adevărate viețuitoare. Luptă titanică în care frigul biruiește soarele. Răpus, ca un vultur rănit, soarele se zbate mînjit în sînge. Umoarea neagră a personajelor obsedate, trăind în universul imaginar al lui Gib I. Mihăescu, îi face să proiecteze pe cer un soare searbăd, impur, care nu strălucește, ci „mînjește“ totul cu galben. E adevărat că acesta e un soare contrafăcut, pervertit de război. Caporalul Robu înțelege prea bine că într-un văzduh în care zboară mașini nu poate domni decît un „soare fabricat“, că adevăratul soare „vesel și curat, de culoarea spicului“ strălucește departe, pe alt cer, într-un văzduh curățat de miasme. Ostașul moare visîndu-se acasă, departe de sîngerii acestui soare al frontului.

Dar lumina în povestirile lui Gib I. Mihăescu nu vine de la „un soare răpus“, ci de la această biată fantomă a nopții : luna. Domină, învăluitoare, lumina lunii și a stelelor. Aluzie la puritate ? Nicidecum. Lumina selenară, accesoriu nocturn la care scriitorul recurge frecvent atunci cînd își pune în scenă dramele sale, corespunde universului obsesional din prozele sale. Structurii halucinatoare îi convine peisajul nocturn și lumina misterioasă a astrului mort. *Întîmplarea* începe cu o plimbare nocturnă, la lumina, complice, a lunii. Soții Glogovan sînt subjugăți, fiecare în felul său, de magica splendoare a nopții luminate. Ei nu asistă, însă, la o feerie romantică. Atmosfera argintoasă e doar spațiul privilegiat al evaziunilor închipuirii și al aparițiilor. Cînd Destinul (sau „întîmplarea“, cum o numesc eroii) se arată, el apare în bătaia lunii, sub chipul unei fantasma nemișcate. Vedeniile aparțin nopții care mitizează totul prin tenebrele și tainicile ei lumini (*Vedenia*). Stelele apar ca niște ochi de insectă, ca niște „lighioane de foc“ și sub ninsoarea lunei. peisajul devine halucinant. Timpul propriu al eroilor lui Gib I. Mihăescu e o „noapte fără zi“ (*Între porțe-*

lanuri). Peisajul nocturn cu o cale lactee zdrențuită, corespunde proiecțiilor haotice ale unei imaginații bolnave. Între imaginile ei și tablourile fantomatice ale nopții, între răceala luminii seclenare și frigul tăios al ceturilor și zăpezilor terestre, între lighioanele de foc rece lucind pe cer și moluștele, meduzele ori batracienele care foiesc pe pământ, corespondența, comunicarea e permanentă. Noaptea e asociată cu obsesia răcelii. O apocalipsă a *frigului*. La începutul nuvelei *Frigul*, avem o pagină exemplară pentru o asemenea apocalipsă subiacentă a prozelor lui Gib I. Mihăescu în care o mare închipuire pare să-și trăiască înfricoșatele coșmaruri, într-o lume condamnată de o lege implacabilă a entropiei la răcirea continuă. O femeie privește soarele trecându-se în propriul sînge. „Soarele sfîrșitului sfîrșiturilor... Straniu și tragic amurg, încremenit peste veci de veci.“ Femeia care are o obsesie a Frigului îi vede pe oamenii curții ducînd o pasăre tăiată. Imagine tipic expresionistă: „În urmă-le a rămas sufletul roșu al orătăniei întins pe zăpadă. Întîi s-a gîndit că poate fi doar o întîmplare, dar mai apoi a avut multe clipe în minte ideea că sîngule fiecărei ființe ucise ia forma celui mort. Umbra cea din urmă.“

Natura nu este nici ea surprinsă prin prisma percepției comune, ci transpusă în imagini neobișnuite. O natură — îndc-obște vrăjmașă, tulburător-înfricoșătoare, întotdeauna *închipuită* — îi înconjoară pe eroii lui Gib I. Mihăescu. Peisajele sînt, cum am spus, adeseori nocturne. Luna — palid astru obsedant al halucinațiilor — prezidează, ca un corp ceresc de rău augur, deambulările oamenilor. Astfel, în acel drum pe care soții Glogovan îl fac cu docarul prin noaptea codrului, privegheați de o lună magică, de „lighioanele de foc“ ale stelelor, într-un mediu propice fantazării. Ochii moșierului înclinat spre reveria morbidă (adevărată *delectatio morosa*) sînt „ațintiți în întunericul puternic, la copacii care, ca niște uriași din mituri, păreau gata să-l primească în sutele lor de brațe întinse, sfîrșite în multiple și stranii articulații“. Peisajul nocturn e un reflex, o proiecție a unui psihism turmentat. Nocturnă expresionistă în care tainice „închipuiri fosforice“ rînjesc „cu sarcasm“ prin desigurii, în care ochiul spectatorului, alunecînd fantomatic prin întuneric, surprinde stăruința „magnetică“ a unui alt ochi fixat asupra-i. În timp ce doamna Glogovan se extaziază fermecată

la vederea splendorilor bolții înstelate, a copacilor poleiți de lumina selenară, pentru soțul ei, anxios, peisajul nocturn închipuie o „lugubră priveliște“.

Un peisaj nocturn asemănător se desenează în jurul unui alt obsedat : Birnea, îndrăgostitul, nebun de gelozie, din nuvela *Sfârșitul*. Panoramă citadină cu acoperișe înecate în „negrul cerului“, cu constelații „rupte“, o cale lactee „zdrعنٹuită“, cu lumina „înghetată“ a unei planete. Închipuirea celui deznădăjduit pulverizează chiar și o asemenea lume a corpurilor cerești destrămate. Pustiul se întinde peste tot, e nemărginit : „Nisip, nisip și gol, numai gol...“

Pustiul ține de un peisaj interior al lui Gib I. Mihăescu. Dealtfel, chiar dacă în nuvelele sale nu apare deșertul ca atare, unele elemente frecvente — noaptea, frigul, străzile goale — țin locul pustiului. Semnificația acestor elemente privilegiate este evidentă. Gib I. Mihăescu nu este un peisagist. Natura apare doar pentru a acompania atmosfera tulbure sufletească ori ca un reflex al acesteia. În clar-obscurul nopții luminate de o lună palidă ori de slabele felinare ale unei mahalale, vegetația imaginației proliferază forme monstruoase. Vedenia continuă în obiectele straniu torturate. Un călător (în schița cu acest titlu) vede pe fereastra compartimentului său, în aerul rece al unei nopți de primăvară, „siluete carbonizate de copaci“. Tumultul său lăuntric, figurile delirului, vedeniile sale își găsesc în spectacolul exterior (dar este el oare cu totul exterior ?) un aliment și un adjuvant. Călătorul visează o catastrofă : „ar fi vrut poate, ca unul din brațele lor schiloade și înformе să prăvale gonașul de foc din făgașul lui fieruit“.

Noaptea fără zi — a pădurii din care nu mai poți ieși (*Întimplarea*), a încăperii închise în care becul arde și în timpul zilei (*Între porțelanuri*), a viscolului de zăpadă care acoperă totul (*Troița*) — este timpul propriu eroilor lui Gib I. Mihăescu. Timp de loc prielnic vieții. În sufrageria mică și întunecoasă a unei case burgheze (*Între porțelanuri*) viața este aceea a cadavrelor vii. Plantele din încăpere se tîrăsc ofilite. Dealtfel totul ia acest aspect greoi, bolnav, putred. O atmosferă de descompunere pe care o întreține *noaptea fără zi*.

Un element obsesiv important în lumea imaginară a lui Gib I. Mihăescu este *frigul*. În cîteva nuvele, *frigul* constituie

motivul principal, am putea spune chiar protagonistul principal al narațiunii. O atmosferă glacială stăpânește împrejurimile unui conac. Dar ca și noaptea fără zi, ca și pustiul, frigul este mediul propice al unor adevărate erupții, al unor cutremurări apocaliptice. În văzduhul înghețat al unui amurg, soarele „se înecă în propriul lui sînge“ (*Frigul*). Amurgul e o luptă crîncenă de titani. Peste tot sînge, într-un dezolant peisaj de zăpadă. Frigul nu e, în această nuvelă, doar un element exterior dramei, ci însuși eroul ei obscur, penetrant și, în cele din urmă, triumfător. E o dihanie care își strînge victimele în aripile de gheață. Descrierea apocaliptică a elementelor firii corespunde stărilor paroxistice prin care trec personajele lui Gib I. Mihăescu. Tînăra femeie care în nuvela *Frigul* vede ziua agonizînd, în timp ce — cu sufletul răvășit — își așteaptă iubitul, are o mai veche legătură cu „duhul înghețului“. Viața ei toată s-a desfășurat sub zodia unci stranii răceli. Iernile chinuitoare ale unei copilării petrecute în mizerie, răceala unui cămin lipsit de iubire, alături de un soț brutal, stăpîn peste o haită de ciini fioroși, negurile înghețate din jurul conacului în care e închisă, toate acestea au pus de mult stăpînire pe ea. Scena nocturnă a întîlnirii cu amantul în conacul asaltat de cele patruzeci de fiare nu este lipsită de dramatism. Fiorul fricii se amestecă cu fiorul frigului pe care flacăra scurtă a îmbrățișării celor doi iubiți nu poate să-l potolească. Căci Frigul este atotprezent ; ca o făptură mitică apare în ochii jivinelor, în jocurile zăpezilor, în văzduhul iernatic. În cele din urmă el prinde trup și apare sub chipul unui vechil, ca un justițiar teribil, venit să curme viața tinerei femei : „Da, era însuși *Frigul*, căci mustățile mari umpleau obrajii cu flori de promoroacă și, răzbătînd peste umerile-i solide, asprul duh al nopții ghețoase o privea cu milioanele de ochi“.

Natura apare, așadar, în prozele lui Gib I. Mihăescu sub forme cvasialegorice. Noaptea, Frigul, Urîtul, Pustiul... sînt elemente mai mult decît firești care participă la crizele sufletelor bîntuite : ele par adevărate ființe cu care comunică faptele halucinate ce populează universul imaginar al scriitorului. Ele nu constituie doar un cadru adecvat, ci intervin în acțiune. Desigur, sînt ambigui, cum sînt și trăirile eroilor : de o stringentă realitate, ele sînt, totodată, efecte ale delirului, ale obse-

siilor. Plutind între prezența dură a unei ființe concrete și cea evanescentă a visului, Frigul (în nuvela cu acest titlu) o întâmpină pe victima sa ca un amant real și visat, în același timp : „...iar Frigul o cuprinse îndată și o sărută pe buze. Ea surise biruită amantului infinit, care o aștepta de-atîta amar de vreme. Și cu un avînt fără seamăn i se aruncă în brațele nevăzute.“

Nu este, cred, o întâmplare că sfera sensorială din care Gib I. Mihăescu își extrage de cele mai multe ori notațiile, este aceea a odoratului. Mirosul este un simț care interceptează efluviile volatile, supus incertitudinii. Aromele sînt placentare realităților celor mai concrete, dar și evanescențelor obsesive. În cele mai multe din povestirile lui Gib I. Mihăescu întîlnim mirosuri obsedante. În *Semnele lui Dănuț*, aburii mîncării de varză care se gătește într-o bucătărie alăturată irump din cînd în cînd în camera șefului de gară, se infiltrează în reveria sa, se amestecă cu halucinațiile sale. La „domnu Pctcu“ (*Examenul*) e dominant mirosul de cafea și cornuri proaspete. În casa lui „domnul Take“ birjarul (*În goană*) se simte ncîncetat mirosul bucatelor încălzite. Un alt miros, penetrant și sălbatic, de cojoc umed și iuft, emană vechilul din *Frigul*. Alteori se simt violente duhori acre sau, dimpotrivă, abia perceptibile adieri de vin și apă de gură (*Un călător*).

7. ÎNTÎMPLAREA REVELATOARE

Nuvelele lui Gib I. Mihăescu sînt prin esența lor *întîmplări*. Evenimente prin care se dezvăluie ceva ascuns, „nepătruns“ pînă la data la care ele se petrec. Întîmplări revelatoare. Un personaj al scriitorului îi teoretizează, parcă, maniera de a explora lumea sa : „Întîmplarea le dezvăluie într-adevăr pe toate“, „întîmplarea n-are de lucru și într-o bună zi dezvăluie totul pe neașteptate...“ — îi spune Fantoșa soțului ei, boierul G'ogovan (*Întîmplarea*). Lucrurile ascunse pe care ca și le dezvăluie sînt dedesubturi înfricoșătoare uneori, subterane ale sufletului omenesc. Același personaj știe că „te sperii de ce-ți arată «întîmplarea»“ și că e mai bine „să nu ne întîlnim ni-

ciodată cu ea...“ *Întîmplarea* înțeală astfel devine o experiență crucială. În nuvelele sale, Gib I. Mihăescu caută să surprindă aceste momente revelatoare de *apocalipsă a sufletului*.

Cînd printr-o *întîmplare* de acest gen se revelează adevărul, nu mai e nici o scăpare pentru eroii scriitorului nostru. De obicei, ei află un adevăr intim teribil pentru ei (de pildă, că soția ori iubita îi înșeală). Ei intră atunci în desişul unei păduri fantastice, se pierd într-o nesfîrşită mare a închipuirii. Demența nu e altceva decît această pierdere de sine. Glogovan, în urma „întîmplării“, se pierde într-o pădure, o noapte întunecoasă a supozițiilor maniacale: „Niciodată nu vom mai ieși din pădurea asta... Ea va ține mult, mult de tot, totdeauna, oricît s-ar sfîrși copacii, oricît s-ar face ziua... De-acum va fi veşnic codru...“ Alteori (de ex. în *Tabloul*) omul se pierde nu în pădurea nesfîrşită, ci în lungi coridoare care se deschid la nesfîrşit, unele din altele. *Întîmplarea* fatală nu e, de fapt, „întîmplătoare“. Boala, instinctele degenerate, viciul şi, mai presus de orice, *închipuirea* contribuie la revelarea celor ascunse. În-lănţuirea evenimentelor se petrece conform unei fatalități. „Semnele“ lui Dănuţ, nefericitul şef de gară malaric, indică de mult dezastrul către care se îndreaptă. De cele mai multe ori, în nuvelele lui Gib I. Mihăescu, eroul *duce* spre catastrofă ființa iubită. Destinul său este acesta (cf. *Întîmplarea*, *Semnele lui Dănuţ*, *În goană*, *Vedenia* etc.). Victimă a propriei închipuiri, el îi tîrăşte pe cei mai apropiați în nenorocirea finală. *Întîmplarea* revelatoare nu este pentru el un accident, ci e destinul său necesar.

II

1. „BRAȚUL ANDROMEDEI“

Cea dintîi încercare romanescă a lui Gib I. Mihăescu, *Brațul Andromedei*, are toate defectele nuvelor sale, fără să aibă vreuna din calitățile lor. Elogiată de unii cronicari la apariție, scriere a unui începător, cum au căutat alții să o scuze, ea a apărut de fapt după ce nuvelistul își publicase unele din cele

mai izbutite narațiuni ale sale. Romancierul nu ținea, încă, promisiunile nuvelistului. Și totuși, se poate remarca o tentativă de eliberare a scriitorului din mrejele psihologiei obsesionale a nuvelilor. O *răcire* a expresiei, o obiectivare a discursului devin manifeste în acest roman. E vădită voința de depășire a unei maniere, chiar dacă rezultatele sînt derizorii. *Brațul Andromedei* e un hibrid. Nuvelistul obișnuit cu o viziune care îngroașe liniile, cu o gestică pe care o defineam expresionistă, încearcă să descrie un mediu social-meschin, de măruntă burghezie provincială, să surprindă reacții comune, mai puțin excesive decît în nuvelele sale. Dar cele cîteva scene de gen, momente sau tablouri care anunță înlăturarea vizionarului prin observator, sînt încă elementare, neîndemînatic. Astfel scena candidaturilor din casa lui Vucol Cornoiu și tribulațiile politice ale protipendadei „intelectuale” dintr-un tîrgușor. Romancierul aglomerează personaje care nu se coagulează într-o societate. Figurile se vor pline de viață, fie și de una meschină, dar o ușoară caricatură le osifică¹⁷. Eroul, profesorul de matematică Andrei Lazăr, este — după chipul și asemănarea autorului — un pasionat al astronomiei¹⁸. Un „idealist” care își cumpără lunete astronomice, un fantast care vrea să construiască un *perpetuum mobile*. Semn rău pentru echilibrul intelectual al unui matematician. Mașinăria lui Andrei Lazăr va însemna pentru el pierzania. De acest monstru mecanic (care ar fi putut deveni, cu alte mijloace scriitoricești, un centru de raliere a ficțiunii românești) se leagă eșecul erotic și spiritual al personajului. Întruchipare a viselor unui lunatic, acest *perpetuum mobile* este subminat, în închipuirea constructorului ei de „mici demoni ai lui Maxwell”. Profesorul — înrudit cu victimele imaginarului din nuvelele lui Gib — proiectează chipurile acestor „demoni” în realitatea tehnic-științifică. Îl torturează ideea „că drăcușorii aceia, subtile alegorii tehnice, simbolizînd încă nedeslușitele corelații ale lucrurilor, ar avea chiar reală existență”. „Idealistul” este, în același timp, un erotic refutat. O rîvnește pe frumoasa Zina Cornoiu, și femeia este gata să-i cedeze admiratorului admirat. Dar, fatalitate... mecanismul nu pornește. Tragică ironie : un *perpetuum mobile* care nu se pune în mișcare ! Și aici e o „alegorie tehnică”. Evident, „teribili demoni” erau de vină. Dar, din

realitatea tehnică ei revin, în spiritul tehnicianului, și după ce-i tulbură motorul de metal, îi vor sfărâma ca „drăcușorii nebunii“, organele lăuntrice.

Andrei Lazăr care, literar, nu are suficientă vigoare pentru a polariza acțiunea, e un neadaptat, dintr-o stirpe cunoscută a prozei române. El singur nu participă, deși sedus, la jocul cu paiate al diverselor cupidități ce se desfășoară în jurul său. Principalele paiate sînt : Cornoiu, micul napoleonid, deputat ajuns ministru, care aparține unei alte familii ce-și are reprezentanții în literatura noastră : aceea a arivistului, Grigore Nedan, obsedatul sexual, fascinat de tipul feminin gigantesc, visînd un „munte de cărnuri“, Nae Inelesculescu, profesor, Don Juan al trenurilor vicinale și, desigur, adevăratul centru conflictual al romanului, fascinanta Zina Cornoiu „zeița“ belferilor din tîrg, femeia — cum observa Al. A. Philippide — „fără enigmă“¹⁹. O lume care urma, probabil, în intenția scriitorului, să constituie un fundal, sau mai exact, un *repoussoir*, pentru scoaterea în evidență a unicului caracter, acela al pasionatului de aștri. Ceea ce nu izbuteste să facă în această paradă erotică a dascălilor.

Vorbînd despre *Brațul Andromedei* (pe care îl găsea — cu multă generozitate — „perfect în detalii“), Perpessicius arăta pe drept cuvînt că : „Ceea ce trebuia și putea d-l Gib I. Mihăescu să ne dea, nu era una din nuvelele sale de proporții, diluată pe dimensiunile unui roman, ci un roman în care masa întregă să aibă densitatea nuvelor sale“²⁰. Un asemenea roman va fi *Rusoaica*.

2. „RUSOAICA“

Într-adevăr, dacă putem vorbi despre o capodoperă a lui Gib I. Mihăescu, aceasta e, fără îndoială, *Rusoaica*. Ajuns la deplina stăpînire a mijloacelor sale, scriitorul a găsit în această carte *situația-arhetip* a imaginației sale. Obsesiile, liniile directoare ale acestei imaginații pe care ni le relevază creația sa nuvelistică apar aici într-o compoziție de mare anvergură. Criticii au văzut îndeobște în *Rusoaica* romanul aspirației spre ideal (Perpessicius), „un fel de *Madame Bovary* a virilității,

întrucît sînt întrupate aspirațiile oricărui bărbat fără vreun accident deosebit“ (Călinescu). Alții au interpretat-o ca o „dramă a așteptării“ (N. Manolescu)²¹. De fapt, atît apetiția spre o femeie ideală, cît și așteptarea aparțin sferei închipuirii demonizate. *Rusoaica* e o dramă a imaginarului; Ragaiac — asemenea personajelor posedate din nuvelele lui Gib. I. Mihăescu — e o victimă a închipuirii. El aparține, întrucîtva, categoriei eroilor donquijotești, desigur nu sub raportul eroismului absurd, ci al nevoii evaziunii în imaginar. Ragaiac nutrește o himeră ca și Don Quijote, în timp ce teluricul locotenent Iliad — ca un alt Sancho Panza — înlînește „rusoaica“ în carne și oase, pentru ca să o piardă nemeritînd-o. În bordeiul său, Ragaiac își făurește o Thebaidă (calul său nu poate avea alt nume decît acela al schimnicului Pafnute). E firesc ca, însingurat, avînd chemarea fugii din real, să-și populeze Thebaida sa cu arătări. Judite, Dalile, Diane, divinități antice îl urmăresc pe acest obsedat al erosului. Ca și Cavalerul tristei Figuri, el descoperă o Diană într-o țigăncușă păzind capre. Dar, mai presus de aceste plăsmuiri ale unei fantezii aprinse de o senzualitate excesivă (sau poate, invers, simțurile sînt exacerbate de ardorile interioare ale imaginației), apare și devine stăpînitoare, adevărată prezență obsesivă, „Rusoiaica“.

Am văzut în ce fel între *chip*, *închipuire* și *întruchipare* există o comunicare, esențială pentru înțelegerea mecanismului narațiunilor lui Gib I. Mihăescu. Firește, nu e inexact să se vorbească despre platonismul aspirației spre o femeie ideală, nici despre o consumpție a așteptării, în cazul lui Ragaiac. Locotenentul nu este o brută cazonă. Reveriile sale sînt nutrite prin lecturile sale. „Și pentru a o vedea mai bine, împrumutam feței mult așteptate, cînd trăsăturile Avdotiei Alexandrovna, sora lui Rascolnicoff, cînd ale Lizei, ori Dariei din *Posedații*, ale Natașei din *Război și pace*, ale Anei Filipovna din *Idiotul* (Gib — Ragaiac — vrea să spună Nastasia Filipovna, *n.n.*), ale Ecaterinei Ivanovna, ori Grușencăi din *Frații Karamazov*; sau ale Soniei din *Crimă și pedeapsă*, pe care împrumutările de acum din țara ei o scuzau mai mult decît orice pledoarie dostoevskiană. Apoi mă gîndeam la copilele enigmatice din Andreev și din întreaga literatură rusă, fascinate de efectele sociale ale nitroglicerinei, ca fluturii din lumina lămpii.“ Dar

femeia pasiunii lui Ragaiac nu e un pur ideal feminin, o *filie de feu*, e rusoaica pătimasă, îndrăzneată, Donna Alba a gheturilor, apei, cețurilor și stepei, o intelectuală a cărei siluetă imaginară apare neîncetat în reveriile sale. O obsesie senzual-erotică, în ultima esență, nu una ideal-spirituală. Elementele toate participă la jocul închipuirii lui Ragaiac: în bordeiul sau din *pământ*, în fața stepei nesfârșite își proiectează o întru-chipare *aeriană* a făpturii care trebuie să vină de peste *apă*, pe *gheață*, în timp ce în el însăși și în preajma lui (Niculina), arde *focul* patimei.

Caracterul *elemental* al „rusoaicei“ din închipuirea lui Ragaiac aparține unui arhetip mitic, degradat în legende până la cele moderne. Despre Rasputin, enigmaticul călugăr-posedat al erosului din intimitatea lui Nicolae al II-lea se spunea că a aparținut prin făptura, viața și chiar moartea lui, tuturor elementelor. Îndeosebi moartea și soarta postumă a corpului (descoperit în apă, sub gheață, îngropat, dezgropat, ars, risipit în vânt) este *elementală*.

Ragaiac nu e contemplativ pierzându-se în aspirație și așteptare. Desigur, sufletul său cunoaște dubla apetență spre angelic și demonic: iubirea sacră („Rusoaica“) și cea profană (Marusea, Niculina). El cunoaște dubla fascinație a spiritului (citește, e otrăvit de literatură în felul lui Don Quijote și al unor eroi ruși; face matematică, îl pasionează calculul infini-tezimal) și a cărnii. Ceea ce e mai interesant în cazul Ragaiac este constituția sa, trăsătura net sadomasochistă a comportamentului său (asemănător prin aceasta cu figurile cele mai bine conturate din nuvelele lui Gib I. Mihăescu. Luciditatea sa (ca și aceea a lui Mihai Aspru din *Donna Alba*) nu este aceea a unei inteligențe superioare, ci a unei sensibilități la pîndă pentru a se savura pe sine și pentru a gusta din plin voluptatea propriilor demersuri în cucerirea subjugarea, eventual torturarea altora, o dată cu desfătarea în submișiunea sa în fața victimei. Drama sa nu este a „bovaricului“ idealist, condamnat să trăiască într-un mediu care nu-l înțelege, care nu-i satisface — prin meschinăria condițiilor pe care le oferă — preafnaltele sale apetitii. Ragaiac își află adevăratele satisfacții tocmai în imaginarul cu neputință de realizat. El nu caută compensări imaginare ale unor stări de frustrare. Dacă l-am

supune unei analize psihologice (ca un caz posibil, analiza mecanismului psihic nefiind întreprinsă de Gib I. Mihăescu), am găsi în acest personaj, un fond de agresivitate pe care o reprimă într-o oarecare măsură, ca un om al disciplinei, o azvîrle din cîmpul conștiinței. El raportează inconștient impulsul pe plan imaginar pentru a-l satisface simbolic, prin proiecția unor imagini. Ragaiac are o *imperioasă nevoie de depărtare*. Este ceea ce observă autorul romanului, atunci cînd îi scrie prietenei și traducătoarei sale în limba slovacă, Suzana Dovalova : „Cînd n-ai depărtări ți le creezi, Rusoaica este o depărtare...” Felul în care Ragaiac tratează refugiații, felul în care le observă reacțiunile nu este acela al unui observator interesat dintr-un punct de vedere profesional, ci acela al sadicului care contemplă zvîrcolirile victimei. A pătrunde în tainele, în sufletul altuia, a-l surprinde și a profita de pe urma celor descoperite e un tipic demers sadic. Ragaiac urmărește și prinde un soldat care a dus o fată într-o căpiță de fîn ; el o atrage pe Marusea, o seduce și apoi, săturîndu-se repede de ea, o părăsește. E sigur că dacă ar fi putut afla și cuceri pe frumoasa Valia, „rusoaica“, ar fi chinuit-o și ar fi izgonit-o. Închipuirea lui Ragaiac nu este aceea a bărbatului care nutrește o „apetiție... către o femeie ideală inaccesibilă“ (G. Călinescu), ci aceea a sadicului care-și proiectează patima și și-o trăiește în imaginar. Căci același om care savurează rezonanța unor titluri de auguste și vechi tomuri savante („Mă trezeam pronunțînd cu voce tare, chiar numai pentru cadența lor cu totul de neînțeles pentru cine m-ar fi auzit, ca : *Philosophiae naturalis principia mathematica*, ori *Analysis per aequationes numero terminorum infinitas*...” care îi plac acestui sensual „îndeosebi prin sonoritatea lor latină“), visează o „Rusoaică“ deloc eterică : „Adorm cu privirile ei înfipite în cuget, cu privirile ei adînci și negre, care deodată se aprind de pîlpîiri fosforice și se înconjoară de un șirag de dinți albi ca de lup, ca dinții sănătoși ai Niculinei — cu care am petrecut pe furiș în prima mea noapte de Crăciun — dar eu nu fac nici o împotrivire, nu fac nici o mișcare spre steierul sau browningul meu, unul sub pernă și altul pe măsuță, și mă las devorat cu o voluptate care mă înfioară,

la acest ospăț al făpturei, cu infinit de multiple, de frumoase, de nestatornice fețe, cu rîs nemaistăpînit și sigur de norocul lui ca al Niculinei în noaptea de Crăciun“.

Dealtfel, raportul dintre Ragaiac și Niculina este semnificativ pentru structura eroului lui Gib I. Mihăescu. Pasiunea Niculinei, Veneră primitivă, se opune cu o forță egală lui Ragaiac. Ca și Donna Alba, această femeie aparține arhetipului feminin al amazoanei care — ca în istoria mitologică — este înfrîntă de erou. Ragaiac este puternic atras de farmecele acestei femei, și mai ales de jocul ei între el însuși și soțul ei. El o urmărește cu luciditatea sadicului care vrea să posede subjugînd²². Uneori o obligă să danseze goală în fața lui, alte ori se prefacă că nu știe de prezența soțului ei, iar în alte dăți o chinuiește vorbind-i de Valia. Toate acestea, și altele încă, nu sînt decît simptome ale unui complex psihic evident. Chiar și atunci cînd Niculina — care-l iubește pătimaș — e gata să-l ierte, Ragaiac nu poate rezista tentației de a o chinui vorbindu-i despre himerica sa „rusoaică“. Brutalitatea, moartea violentă a lui Serghie Bălan — soțul Niculinei, ucis de o patrulă rățăcită dintr-o altă unitate — totul contribuie la atmosfera sîngeroasă potrivită propensiunilor celor mai intime ale eroului și, evident, aparținînd sferei proprii a obsesiilor literare ale autorului.

Gib I. Mihăescu are -- cum am arătat, vorbind despre nuvelele sale — o imaginație fertilă în născocirea întorsăturilor senzaționale, un simț al aventurosului, al enigmei — uneori facile, — darul înnodării elaborate a peripețiilor. *Rusoaica* și *Donna Alba* sînt, în această privință, pline de mistere, lovituri de teatru, întîmplări senzaționale. Scriitorul știe — prea bine — să fleteze gustul publicului pentru efectele tari, pentru romanțios. Dar nu e numai atît în lumea sa imaginară. Așteptarea, apetitia eroului (ca și aceea a lui Mihai Aspru, jinduind după Donna Alba, dar nu ca un visător abulic, ci ca un foarte activ intrigant) nu dă romanelor lui Gib I. Mihăescu acel ritm lent, de fluviu leneș, aceea monotonie a unei opere cum e *Deșertul tătarilor* al lui Dino Buzzati, autentic roman al așteptării²³.

3. „FEMEIA DE CIOCOLATĂ“

Scriind despre *Femeia de ciocolată*, un cronicar al vremii socotea că : „îi lipsește prea puțin pentru a fi o creație perfectă“²⁴. Departe de a fi desăvârșită, neavînd nici măcar scuza debutului (a apărut după *Rusoaica*, în 1933) romanul e un eşec. Dacă prezintă un oarecare interes este doar pentru motivul că — mai limpede chiar decît în nuvele — scriitorul își vădește în acest roman obsesiile. *Femeia de ciocolată* este într-adevăr congeneră cu nuvelele — îndeosebi *Întîmplarea*, *Vedenia*, *Sfîrșitul*. Dealtfel, inițial (în 1925) ea a fost publicată ca o nuvelă, ulterior fiind revizuită și republicată ca roman. Eroul nuvelei-roman, Negrișor, este și el o victimă a propriei sale închipuiri. Aceași ambivalență pe care am întîlnit-o la unele personaje obsedate ale nuvelisticii lui Gib I. Mihăescu : sedus de funcțiunile imaginației sale, eroul suferă din pricina lor. Ca și Ragaiac (ori Glogovan, ori Bîrnea etc.), Negrișor este un obsedat erotic. Fixația sa îl face incapabil de a trăi cu adevărat. Un anumit platonism al iubirii ideale se asociază la acești imaginativi — Negrișor, ori Ragaiac, ori Andrei Lazăr, profesorul de matematică din *Brațul Andromedei* — cu neputința de a iubi. Cazul lui Negrișor e mai tipic ca motiv al obsesiei scriitorului, decît cazurile eroilor nuvelilor sale. Aceasta și pentru faptul că scriitorul fiind — literar vorbind — mult mai puțin controlat în micul roman, acesta trădează mai bine pantele de minoră rezistență pe care alunecă scrisul său antrenat de obsesiile sale. Am văzut că Gib I. Mihăescu e un *obsedat al obsesiei*. Complexul : ambivalență a imaginației-obsesie erotică-chinuri sadomasochiste ține de cele mai intime structuri ale imaginației sale creatoare. În acest sens, Negrișor e un caz exemplar. El e fixat mai puțin asupra „femeii de ciocolată“ (cum o numește pe Eleonora, iubita lui), cît asupra rivalului său, Modreanu. Timidul, naivul, sensibilul Negrișor, torturat de gelozie, visează chinuri atroce pentru mai fericitul său camarad. El îl imaginează pe Modreanu legat și sfîrtecat de o mașină care taie lemne în stradă. Mai tîrziu, îl urmărește nu atît chipul femeii iubite, cît acela al rivalului detestat pe care-l descoperă în chipurile tuturor copiilor. Încercarea de sinucidere a lui Negrișor pentru a demonstra ardoarea iubirii

salc, vestea falsă privind asasinarea lui Modrcanu (care ar fi fost găsit măcelărit pînă la imposibilitatea de a fi identificat), episodul întîlnirii amoroase a croului cu Sari, o unguroaică ciocolatie (ca și Eleonora!), precum și deznodămîntul lui Modreanu în clipa în care Negrișor e pe punctul de-aș vede visul cu ochii) sînt elemente ieftin-romanțioase ale unui roman de duzină.

4. „ZILELE ȘI NOPTILE UNUI STUDENT ÎNTÎRZIAT“

Același cronicar preaindulent, Octav Șuluțiu, care elogiase *Femeia de ciocolată*, consideră, la apariție, *Zilele și nopțile unui student întîrziat*, drept „primul roman perfect realizat al autorului“²⁵. Vocca criticului nu era izolată; un cor de elogii a salutat, la apariția sa, romanul cel mai slab al lui Gib I. Mihăescu. Istoria unui escroc prin vocație, lichea, șmecher din descendența veche în romanul românesc — a lui Dinu Păturică, Lică Trubaduru... — e povestită de autor cu un umor de o calitate îndoielnică. Mihnea Băiatu, oltean venit la studii la București, student „întîrziat“ trăind din expediente nu este însă, ca și clasicii ariviști amintiți, ambițiosul lucid, perseverent, șiret. E mult prea ușuratic, prea necugetat pentru ca să-și poată sacrifica plăcerile momentane de dragul realizării unor mai înalte și mai depărtate veleități. Ingeniozitatea sa este pusă, toată, în slujba „descurcării“ din impasurile unei vieți destul de aventuroase. Băiatu n-are scrupule, dar nu recurge decît la mici șiretlicuri, la expediente mărunte: își părăsește camera fără să plătească chiria, sare pe fereastra restaurantului cu nota ncachitată, scapă din încurcăturile firești ale unei vieți amoroase destul de încălcite, profită de o asemănare de nume pentru a trece în ochii altora drept un jurist eminent etc. Gib I. Mihăescu nu izbuteste să dea romanul picaresc pe care, poate, îl intenționa. Seninătatea amorală a lui Mihnea Băiatu l-ar fi putut predestina pentru rolul unui vîntură-lume, al unui aventurier escroc de genul lui Felix Krull pe care Thomas Mann l-a creat, utilizînd memoriile escrocului internațional Manolescu, alias „prince de Lahovary“. Dar scriitorul nu izbuteste să facă din peripețiile personajului mai mult

decît ceea ce sînt : avatarurile destul de vulgare ale unei fanteze. Conversiunea finală a şmecherului este, de asemenea, factice. Mihnea Băiatu se îndrăgosteşte. Iubeşte cu pasiunea maniacală caracteristică croilor lui Gib I. Mihăescu. După moartea, într-un tragic accident, a iubitei, părăseşte viaţa „neserioasă”, dedicîndu-se studiului filosofiei. Aceasta, în amintirea Arinei, iubita moartă, care era o persoană doctă : avea doctoratul în filosofie.

5. „DONNA ALBA“

Eroul care se spovedeşte în *Donna Alba*, Mihai Aspru, este — parţial numai — un Sorel, un Rastignac, mai degrabă decît un Don Quijote visînd aventuri absurde²⁶. Şi totuşi, acest Dinu Păturică al amorului mai puţin decît al chiverniselii este pe cît de lucid, pe atît de robît unui vis. Ca un monoman el nutreşte, din adolescenţă, o dragoste pentru care trăieşte. Donna Alba, soţia unui boier, există pentru el pe un alt tărîm, dar există. Nu e o „Rusoaică“ imaginară, ci o femeie cu un trecut îndeajuns de aventuros şi cu un prezent foarte asigurat. Închipuirea lui Aspru se nutreşte cu lecturi din Sadoveanu ale cărui „zăvoaie“, „poduri umblătoare şi tîrguri mai triste ca ploaia“ constituie pentru el o invitaţie la călătorie. Dar tînărul nu e un erou picaresc. Ca şi Sorel în romanul lui Stendhal, care intră în casa La Môle, Aspru pătrunde în biroul şi casa lui Georges Radu Şerban. Scriitorul are, adeseori, în cursul naraţiunii sale ieşiri severe împotriva unei categorii sociale în descompunere. Dar esenţială pentru el (şi pentru autor) este cariera amoroasă, înaintarea eroului pe un tărîm care iniţial i se părea inaccesibil. Ceea ce-l atrage are farmecul misterului. Gib I. Mihăescu ştie să exploateze, cu arta consumată a unui creator modern de suspensuri, tensiunea iscată de înaintarea orbecăind a eroului prin subteranele pe care curiozitatea îndrăgostitului le descoperă. Între el şi făptura la care vrea să ajungă există o distanţă enormă. Distanţă necesară („... distanţa îmi trebuie neapărat pentru a avea perspectivă spre doamna Alba“). Să ne amintim că şi Ragaiac simţea o nevoie vitală a *depărtării*. Nu însemna oare „Rusoica“ pentru el — în

spiritul autorului său — *depărtare*? Distanța este *necesară* pentru obsedații închipuirii. Telescoapele lui Gib I. Mihăescu îi *revelau* depărtările, nu i le apropiau. Cu o intimă satisfacție îi împărtășea prietenei sale, Apriliana Medcianu: „Să știți că prin lunetă steaua nu se vede mărită. Apare chiar micșorată“²⁷. Pasionații imaginarii au nevoie de o depărtare. Mihai Aspru ajunge la o adevărată trăire extatică a *distanței*, atunci când descoperă că Alba are și ea o *depărtare* interioară: „Așadar, doamna Alba, ascunsul meu ideal, are însăși un ideal ascuns: o simt astfel, incomensurabil mai depărtată de mine...“ Cucerirea Donnei Alba va însemna transformarea ei într-o zeiță a morții. În ultima frază a romanului, cucerit-cuceritoare, ea se revelează a fi dulcea moarte.

Dar, totuși, Mihai Aspru face totul pentru ca această distanță stelară să fie abolită. Întreg efortul depus pentru reînvierea „dosarului Ypsilant“, relațiile tenebroase cu lumea aristocratică și cea interlopă, tripla viață pe care o începe, totul urmărește același scop. Ambițiosul dintr-însul vrea în același timp doborârea și cucerirea acelei luni în care rîvnește să intre. „Cum puteau rezista prinți de aceștia neputincioși, cu fața răvășită de toate stricăciunile lumii, istoviți de viață leneșă și de cele mai rafinate perversiuni, dinaintea procesului grozav, a pledoariei uimitoare care avea să refacă puterea unei familii, să învie morții din pământ.“

În atingerea scopului său — cucerirea Donnei Alba — eroul lui Gib I. Mihăescu nu se dă înlături de la nici o acțiune. Toate mijloacele — minciună, ipocrizie, înșelăciune, furt — sînt egal îndreptățite. Ca și personajul escroc, Felix Krull, al lui Thomas Mann, el se descoperă pe sine, încă abia ieșit din adolescență, structural înclinat spre falsificare („iată iar mijind în mine gîndul falsului și-al escrocheriei, ba mai mult încă, iată chiar acest instinct înfăptuindu-se cu de la sine putere, parcă săvîrșit de altă ființă, dinaintea ființei mele uluite și paralizate“). Mihai Aspru face parte din acea specie a parvenitului amoral care, de la *Giocoi vechi și noi*, a furnizat romanului românesc unele din tipurile sale cele mai pitorești. El nu este halucinatul, obsedatul obișnuit al lui Gib I. Mihăescu. Arivistul lucid a întrecut într-însul delirantul. Cînd, la începutul aventurii sale, o zărește pe Alba, se simte nimicit prin umilire, dar, totodată,

exaltat prin voința de putere : „...toate mă fac să mă simt umilit și josnic și cu rădăcini mai adânci în trotuarul de care înțepenisem... și efluvii de voință și de încăpăținare mă podidiră din toate adâncurile lăuntrului meu“. Așteptarea sa („hamalul știe să aștepte cu anii“) nu este nicidecum pasivă. Și, totuși, Mihai Aspru rămîne un om al închipuirii exacerbate. Cu toate evidentele ei scăderi — romanțiozitate, vulgaritate de tipul romanelor-foiletoane, peripeții izvorîte din *Misterele Parisului* etc. — romanul este un triumf al fanteziei și ingeniozității.

Atît *Donna Alba* cît și *Rusoaica* sînt scrise la persoana întâi. Foarte probabil, Gib I. Mihăescu a preferat acest mod de narațiune pentru justificarea analizei abisale pe care — în intenția sa, cel puțin — o întreprindea. De aici caracterul aparent cinic al eroilor — Aspru ori Ragaiac — prea lucizi, din necesitatea epică a elucidării cît mai depline a faptelor narate, nu prin structura lor intimă. Sînt oare, din pricina foloșirii acestui „eu“ al naratorului, romanele lui Gib I. Mihăescu „lirice în substanța lor“ — precum afirmă G. Călinescu ? Da, dacă prin *liric* înțelegem modul narativ care privilegiază unica perspectivă a unui crou privilegiat — a vedea totul cu ochii unuia singur. Nu, dacă prin *liric* înțelegem expresia subiectivă a trăirilor autorului. Romanele lui Gib I. Mihăescu nu sînt confesiuni lirice în acest sens. Dimpotrivă, ceea ce se manifestă la acest scriitor, dincolo de obsesiile evidente, e vîna epică robustă, plăcerea fabulației, a închipuirii.

6. IDEILE LITERARE ALE UNUI ANTIDOGMATIC

„N-am nici o dogmă literară și nu mă încumet să-mi dau păreri critice.“²⁸ Aceste cuvinte ale lui Gib I. Mihăescu rostite la voia întîmplării, într-un interviu nu sînt doar expresia modestiei sale funciare. Scriitorul care își manifestă inapetența sa pentru teorie, în literatură adoptă o atitudine — totuși ! — teoretică. Firește, el n-a pornit la drum cu prea multe idei preconceptuate. N-avea pretenția să aparțină vreunei școli. Nu se voia înfeudat unei coterii (nici chiar confreriei literare de la *Gîndirea* unde și-a publicat numeroase lucrări și unde avea prieteni). Considera curente literare ca „fenomene exterioare

de multe ori greșit interpretate“²⁹. Legat de gândiristii tradiționalisti, el n-a luat o poziție dogmatică în raportul modernism-tradiționalism. „A fi tradiționalist sau modernist sînt chestiuni de perspectivă, care variază după poziția din care contempli obiectul.“³⁰ Acest perspectivism relativist este o dovadă de scepticism în orice crezuri și înainte de toate, în crezurile artistice. Dar aceasta nu-l împiedică pe Gib I. Mihăescu să creadă în necesitatea talentului (fondul „manifestațiunilor“ artistice).

Autorul *Vedeniei* n-ar fi putut aparține niciodată avangardei literare. El persiflează falșii moderni, cu goana lor după originalitate. Scriitorul lipsit de principii are, totuși, bine ascunse unele principii. Ele sînt mai curînd precepte de meșteșugar, de tehnician al scrisului. Cînd se așază la masa de lucru îi mărturisește el lui I. Valerian — nu știe ce aspect, ce formă va lua povestirea sa. „Simt personajele vibrînd puternic în mine, dar numai în fața hîrtiei mișcările lor se limpezesc, ascultînd de un ritm lăuntric.“³¹ O dată terminată povestirea, scriitorul simte o adevărată beție, un *Rausch* dioniziac. El face parte din acei scriitori care pentru a lucra au nevoie de încrederea în sine pe care i-o pot da cei din afară — critici, cititori, — acordîndu-le încrederea lor. G. Călinescu a înțeles foarte bine această trăsătură a sa, atunci cînd își amintea după moartea prozatorului că acesta se întristase auzind că nu i-a plăcut criticului *Femeia de ciocolată*. „Îi răpisem încrederea pentru o clipă, îi amărisem cu această răutate critică un suflet de meseriaș optimist.“³² În ce privește conștiința sa scriitoricească, Gib I. Mihăescu a fost, fără îndoială, unul dintre cei care au știut întotdeauna că au ceva de spus. Un ascmenca scriitor — cum, el însuși, prea bine o știa — nu trebuie să fugă după originalitate pentru a fi el însuși. E remarcabil cît de repede a devenit Gib I. Mihăescu el însuși. Nu spunea el: „Cred că fiecare scriitor care simte că are ceva de spus nu trebuie să se teamă că nu va avea personalitate.“³³ Personalitatea sa n-a avut timpul să se formeze pe de-a-ntregul. Remarcăm însă — cu toate eșecurile evidente — progresul aproape continuu al scriitorului de la o lucrare la alta.

„Mă interesează foarte mult mediul de provincie.“³⁴ Această declarație a lui Gib I. Mihăescu exprimă o realitate.

și explică aplecarea scriitorului spre experiențele în vas închis. „Provincia“ e spațiul predilect al nuvelistului, provincia cu limitele ci firește, cu îngustimile, meschinăriile ei (*La „Grandiflora“*), cu pasiunile adescori înăbușite dintr-o firească lipsă a unei sfere mai largi de desfășurare.

Chiar dacă spațiul propriu al prozelor lui Gib I. Mihăescu nu este acela al marelui Metropole (dar Capitala noastră, în perioada interbelică nici nu constituia, sociologic și urbanistic, o metropolă modernă), dacă *locul* privilegiat al povestirilor sale este micul târg de provincie, nu e mai puțin adevărat că, scriitorul a contribuit la o *citadinizare* a prozei române. Și aceasta nu numai printr-o înconștientă orientare a propriei sale proze, ci printr-o deliberată, chiar dacă nu prea susținută pledoarie pentru romanul orașului. Astfel într-un interviu în care afirmă că : „Proza cea nouă e proza scafandrilor sufletului“, el indică în „subconștientul individului orășan“ — sfera explorărilor necesare ale scriitorilor moderni. Și adaugă : „Iată de ce cred că la noi ca și aiurea, încetul cu încetul, amatorul de aspecte sufletești tot mai inedite a fost nevoit să părăsească pastoralul“ (prin care Gib înțelege, evident, spațiul rural, *n.n.*) și să se îndrepte spre atmosfera mai tulbure a orașului“. Gib I. Mihăescu a înțeles foarte bine, ceea ce au înțeles, dealtfel, înaintea lui, marii nuveliști ai secolului : în provincie sfera de acțiune a oamenilor fiind restrânsă, totul ia aspect de laborator, faptele se petrec — oarecum — *in vitro* nu *in vivo*. „Viața oamenilor se desfășoară mai adevărată. Un bun observator are material imens de utilizat. În provincie se poate prinde mai ușor un fenomen psihologic în chiar esența lui.“³⁵

Un *dincolo* misterios îl atrage, fără îndoială, pe scriitorul nostru. Sînt numeroase tentativele sale de evaziune într-o pură ficțiune. Dar Gib I. Mihăescu n-a îndrăznit niciodată să adopte fantasticul. Adept al unui realism psihologic, el rămîne credincios *acestei* lumi. Nimic absurd, nemotivat conform legilor obștești ale firii. Cînd un erou al său are halucinații, scriitorul se simte obligat să spună despre o halucinație că e o halucinație. El trebuie să arate că evaziunile pe alte tărîmuri ale eroilor săi sînt simple deformări psihice. Monștrii nu există, ei sînt doar proiecții ale unei imaginații dereglate. Nici o complacere în arbitrar, în complicitatea cu absurdul, străinul, enig-

maticul la acest creator al unei lumi imaginare care e, în fond, atât de placentară la lumea simțului comun. Și totuși stările paroxistice al căror poet este, tărîmul predilect al explorărilor sale, dau creației sale un aer straniu. Pentru această atmosferă, înainte de toate, și nu pentru sursele sale literare am vorbit despre expresionismul lui Gib I. Mihăescu.

7. ARTISTUL ȘI EȘECURILE SALE

Unele din viciile prozei lui Gib I. Mihăescu provin, fără îndoială, din lacunele culturii sale literare. Scriitorul prefera să facă avocatură la Drăgășani decît să ducă viața unui om de litere, după cum el însuși i-o mărturisește — în 1927 — lui I. Valerian. Lecturile sale erau sporadice, informația sa restrînsă. N-avea preferințe literare prea nete. Declarațiile pe care le face aceluiași Valerian sînt semnificative. „Citesc — spunea el — pe toți scriitorii mari, deopotrivă.“³⁶ Îi place la fel de mult Sadoveanu, din creația căruia a prins „primele impulsuri literare“ și Dostoievski. Dar îl citește cu pasiune și pe Proust. E interesant de remarcat intuiția justă cu care acest amator al vîrtejurilor lăuntrice și-a descoperit spiritele congenere: cîțiva scriitori ruși din pleiada marilor povestitori clasici și, îndeosebi, Dostoievski. „Consider și acum pe Ras-kolnikov, al lui Dostoievski, ca un *summum* de artă către care se poate năzui în operele contemporane.“³⁷ Dar scriitorul care pare să fi avut mai mult chiar decît Dostoievski o înrîurire asupra scriitorului nostru este Leonid Andreev, amatorul tumultuoaselor experiențe interioare. Unele din eroinele sale descind — cel puțin în alura lor — din familia „copilelor enigmatice“ ale scriitorului rus.

Atunci cînd G. Călinescu afirmă despre autorul *Rusoaiței* că „nu era un artist și ținuta multora din scrierile sale e mai degrabă mediocră“³⁸ el are și, în același timp, nu are dreptate. Gib I. Mihăescu nu este ceea ce se cheamă un stilist, și mediocritatea scriiturii sale este evidentă. De asemenea — ceea ce e mai grav — el pare să fi fost lipsit de o mai exigentă conștiință artistică. Pe urmele lui G. Călinescu, N. Manolescu acuză „mediocritatea conștiinței artistice a scriitorului.“³⁹ Dar,

știm prea bine azi, artistul nu este doar omul unei „scriituri artiste“. Poate cel mai mare romancier al tuturor timpurilor, Dostoievski, era atît de puțin „artist“ în acest sens! De asemenea, se poate vorbi despre carențele conștiinței artistice a scriitorului doar dacă înțelegem prin aceasta faptul — remarcat de G. Călinescu — că „Gib I. Mihăescu nu lucra cu principii estetice.“⁴⁰ Dar nu putem nega progresele pe care — în numai cincisprezece ani de carieră literară — le-a făcut prozatorul. Înșuși G. Călinescu trebuia să recunoască : Gib I. Mihăescu lucra „cu experiența căpătată carte cu carte“. Meșteșugarul n-a ajuns la desăvîrșire niciodată. Poate nici la deplina posesiune a uneltelor sale. Dar, un fapt e cert : Gib I. Mihăescu avea o viguroasă vîină scriitoricească, respirația amplă a povestitorului, imaginația fecundată de obsesii puțin comune. A scrie, pentru el, era o necesitate organică. „Scriu pentru că îmi place și simt o crîncenă curiozitate. Nu să-mi văd proza etajată în grupe de cuvinte și rînduri, dar fiecare aliniat de manuscris ori de carte este pentru mine o articulație reală a personajului sau a împrejurărilor care mă ispitesc...“⁴¹

Enumerînd în *Arta prozatorilor români* resursele stilistice ale creației lui Gib I. Mihăescu, Tudor Vianu dă exemple de imagini „tari“ utilizate de scriitor. În realitate, aceste imagini sînt excesive. Lipsa de măsură, impuritățile gustului, uneori trivialitățile și adeseori improprietățile pătcază textele prozatorului. În *Rusoica* ni se vorbește despre „somiera lăptoasă a corpului Mariucăi“ ; Ragaiac își spune : „Pumnul inimii îmi bătea dinăuntru în coșul pieptului cu lovituri de ciclop“ ; eroii aud astfel vîntul : „hohotind pe la geamuri, apoi răbufni pe undeva, în pod, ca o rostogolire de trupuri grele, cu chițcăituri caraghioase ca o sarabandă nebună de șobolani enormi, în număr nesfîrșit“. „Intrai cu întunericul și cu o volbură bubuitoare de vînt, tragic și calm ca un arhanghel ce-a descins de pe o aripă de nor.“ Metaforele abstruse, enormitățile, comparațiile absurde abundă în textele lui Gib I. Mihăescu. Scriitorul manifestă o înclinație spre excesiv, spre enorm, un bombasticism al expresiei. Bine observate de Tudor Vianu, epitelele sînt alese din „sectorul expresiilor forte“, ca : „sufocant“, „drăcesc“, „sinistru“, „năprasnic“, „enorm“, „impetuos“, „vehement.“⁴² Textele abundă în verbe ca : „a îmbrînci“, „a copleși“,

„a țîșni“, „a străpunge“ și substantive ca : „năprăsnicie“, „rînjēt“, „cruzime“, „sarcasm“, „paroxism“, „țîșnituri“, „dezastre“ etc. Cuvintele, tipice la Gib I. Mihăescu pentru exprimarea Oribilului, sînt proiecția anxiosului. Cuvinte nu din cele mai fericit alese : pămîntul e „gălbejos“, calea (mai mult închipuită decît văzută) e „buburoșită de hopuri“, lumina lunii e „searbădă“.

Deși, în esența sa, nedreaptă, caracterizarea pe care în *Istoria literaturii române contemporane*, i-o face E. Lovinescu lui Gib I. Mihăescu, nu este lipsită de anumite remarci judicioase. Textul criticului se încheie cu : „...nepilduita masă de trivialitate, ce se pune de-a curmezișul scriitorului în drumul spre literatură.“⁴³ Condamnarea pare definitivă. Nuvelistul era acuzat de „viziune grotescă, excesivă și vulgară“ ; i se reproșa : „truda de a îngrămădi grozăvii pentru a produce o obsesie, „lipsă de discreție, de delicatețe...“ Lovinescu analizează caricatural nuvela *Urîtul* și constată prezența *urîtului* în „ordinea estetică a expresiei“. Nici un scriitor, consideră el, „de la Vasile Pop, cu *Domnița Viorica*... nu s-a scoborît mai adînc în extravagantă, în vulgaritate, în trivial și în bombastic ca d. Gib I. Mihăescu“. Nedreptatea criticului este cu atît mai flagrantă cu cît, în capitolul imediat următor decapitării lui Gib, urmează apologia epicii „d-rei Ticu Arhip“, „...a cărei originalitate de psihologie pe bază de sugestie hotărăște scriitoarei o situație cu totul specială în literatura noastră mai nouă“. E adevărat că Ticu Arhip reprezenta „contribuția *Sburătorului* la poezia epică“, pe cînd Gib I. Mihăescu o reprezenta pe aceea a *Gîndirii*. Și totuși, Lovinescu observase virtutea esențială a lui Gib : „Destoinicia de a crea obsesii și de a determina stări sufletești morbide, halucinate...“ Interpretarea criticului e psihologizantă. Dar critica sa este de ordin exclusiv stilistic. Contestate sînt acele „mijloace de realizare“ ale nuvelistului pe care criticul le consideră „...sub nivelul posibilităților literare“. Observăm că, de fapt, unele din observațiile lui Lovinescu sînt întemeiate, dar nu constituie capete de acuzație în sensul intenționat de el. Viziunea grotescă și halucinantă, personajele sînt paiețe omenești dominate de subconștient, dar nu constituie o scădere ci o particularitate a acestei proze. În ce privește reproșurile stilistice, ca și cele privind vulgari-

tatea concepției, trivialitățile, acestea își au justificarea în textele prozatorului. În *ordinea estetică a expresiei* (înțelegînd prin expresie doar valoarea stilistică a discursului) nuvelistica lui Gib I. Mihăescu păcătuiește adeseori prin improprietăți, prin epitete excesive, prin vulgarități. Apărîndu-l pe Gib I. Mihăescu de „ostilitatea esteților“, în speță de învinuirile lui E. Lovinescu, Șerban Cioculescu pleda pentru „compatibilitatea între creația epică și mediocritatea instrumentului verbal.“⁴⁴ Desigur, aceasta nu însemna o legalizare a scrisului neartistic dar situa „talentul artistic... în afară de orbita creației epice“. Periculoasă disociere care permite neglijarea *artei* și promovarea „intuiției de viață“. Disocierea aceasta nu-l absolvă pe Gib de demisiunile conștiinței sale artistice; prozatorul nu e nicidecum un artist al verbului. Rămîne un dat pozitiv în critica, de altfel înțelegătoare a lui Șerban Cioculescu, observarea fixației prozatorului asupra unei probleme mici, existența unei organice structuri literare în nuvelistica sa, prin concentrarea „asupra obsesiilor organizate în centrul vieții sufletești a personajelor“.

Cele mai autorizate voci ale criticii interbelice au întîmpinat, dealtfel, nuvelele lui Gib I. Mihăescu (și întreaga sa proză) cu un entuziasm deloc factice. Dacă au fost rezerve, acestea erau minime și se refereau la bagatele. La moartea scriitorului, *Gîndirea* îi dedică un număr omagial și într-un necrolog se afirmă: „Se poate spune fără șovăire că multe din nuvelele lui Gib sînt capodopere ale acestui gen dificil și care cere atîta cumpănire, atîta proporție și atîta alegere.“⁴⁵ Într-o cronică la *Donna Alba*, Vladimir Streinu aducea și el elogiul său acestui „meșter analist al excrescențelor maladive de simțire, al stărilor de cunoștință închise în ele, ciclice — stări obsesive de scurtcircuit sufletesc.“⁴⁶ Există, desigur, emanînd de la unii din criticii de seamă contemporani cu Gib I. Mihăescu, opinii discutabile, care nedumeresc. Astfel, G. Călinescu care-l aprecia — cum știm — închină nuvelistului în *Istoria literaturii române — compendiu* — această unică frază: „Nuvelele lui Gib I. Mihăescu aduc o atmosferă apăsătoare de halucinație, par și sînt opera unui febricitant.“⁴⁷

Nu, proza scurtă a lui Gib I. Mihăescu nu este aceea a unui bolnav, nu e doar producția unui „febricitant“. În acest gen literar — poate cel mai dificil dintre toate, — scriitorul,

mort prea timpuriu, a dat literaturii noastre câteva lucrări remarcabile tocmai prin luciditatea naratorului care își cunoaște bine motivele obsesionale pe care le exploatează. Gib I. Mihăescu a avut, incontestabil, vîna autentică a marilor nuvelişti. În sfera imaginarului el și-a delimitat un spațiu restrîns, dar pe care l-a explorat în adîncime.

Se spune că scria, ca Blecher, întins la orizontală, cu planșeta pe piept, sprijinită de genunchii ridicați. Ca și Pavel Dan care pregătea un mare epos funerar al satului cînd moartea l-a surprins prea timpuriu, tot astfel Gib I. Mihăescu proiecta *Vămile văzduhului*, un roman în care o mistică rurală arhaică juca un rol însemnat.

PAVEL DAN, PRECEDAT DE O INTRODUCERE ÎN PROZA TRANSILVANĂ

I

1. TIPOLOGIE REGIONALĂ

Desigur, orice clasificare tipologică implică o cruntă simplificare. Ar fi interesant, totuși, ca punînd în paranteză apropierea și atîtea fapte care contrazic orice schemă, să încercăm edificarea unei tipologii a prozei române, după criterii „regionale“. Căci, mai mult, poate, decît universul liric, spațiul prozei este străbătut de unele linii de forță ce purced dintr-un fel de *genius loci*, de un duh al pămîntului, care suflă *aici* altfel decît *aiurea*, în Transilvania într-un alt „modru“ (cum ar spune bătrînul ardelean) decît în Moldova ori la miazăzi de Carpați. Dar, să schițăm, în puține cuvinte, o asemenea hartă tipologică a prozei române.

Moldoveanul este povestitor prin natură. Or, „băsnuitorul“ e cel care e pasionat, mai presus de orice, de tîlcul celor ce au fost. De la Neculce la Negruzzi, și de la acesta la Sadoveanu, moldoveanul se complace în scotocirea faptelor istorice. Relatarea specifică e aceea a „novelierului“, în sensul renascentist al cuvîntului. *O samă de cuvinte*, ca și nuvela istorică-arhetip a lui Negruzzi ori falsele cronici ale lui Sadoveanu sînt toate *novelle* ori colecții de *novelle*. Moldoveanul nu construiește sume romanești, și atunci cînd are geniul eposului de largă anvergură își edifică novelierul ca pe un Babel celular de relatări, de istorii, de „cuvinte“. Vezi opera poate celui mai de seamă povestitor al Moldovei — alături de Sadoveanu — care a fost Nicolae Iorga. Dar căutînd tîlcurile istoriei nu rămîi doar la statutul relatărilor făcute cu voluptate ori cu nostalgie. Paseismul moldovean (evident la Eminescu) este mai curînd căutare a *mythos*-ului în dosul *historiei* decît

nostalgică pierdere în trecut. Cît de simptomatice sînt, în acest sens, prozele — atît de diverse, în aparență — ale lui Eminescu și Creangă. Reintegrarea într-un paradis pierdut, la unul și la altul, este o dominantă a spațiului lor imaginar. Căci, încă o dată, moldoveanul, oricît ar cunoaște deliciile povestirii, își folosește darul pentru a desluși tilcurile istoriei, caută adică — în fond — mai mult decît istoricul.

Față cu acest istoricism (și mai mult decît istoricism) moldovean, am avea estetismul (cu toate formele pseudo-estetismului) muntean. Dacă moldoveanul e mare povestitor, munteanul (în sensul larg al termenului, înglobînd Țara Românească) are darul verbului spus de dragul verbului. Cei doi Caragiale nu sînt nici pe departe — în acest sens, fundamental, al prozei „muntene“ — atît de depărtați unul de altul, pe cît se pare. Și unul și altul (dar în sfere atît de diverse, încît nu e de mirare că nu se puteau întîlni) au cultivat — mai presus de orice — grădina verbului lor. Dar a avea patima stilului, a cuvîntului în sine (în mod egal pasionant, fie că își ia zborul de pe buzele unui moftangiu ori ale unui rafinat) implică o non-identificare estetistă cu cele spuse, cu cele implicate în cuvînt. Această non-identificare poate fi ironică distanțare (I. L. Caragiale), ori nu mai puțin ironic, superior-detașată apropiere a unui intelectual erudit de materia expunerii sale (Al. Odobescu), ori iarăși ironică utilizare a verbului consacrat în slujbe triviale sau suave (Arghezi), ba chiar și absurde (Urmuz). Munteanul e intelectual (chiar și atunci cînd adoptă poza intelectualității sau cînd mimează gesturile sadismului anti-intelectual), Camil Petrescu nu mai puțin decît Odobescu, Arghezi decît Mateiu Caragiale.

Pentru prozatorul ardelean, estetismul (cu realele ori aparentele sale facilități, futilități, cu — pentru el — insuportabila-i ironică detașare, cu acel „n-are nici un Dumnezeu“ al său) a fost și va fi mereu „lucrul dracului“. Vorba i-a fost dată omului, socoate ardeleanul, pentru a face cu ea o lume. O lume nu a vorbelor, ci o lume a adevărului și a mai-binelui. Ardeleanul are credința cuvîntului mîntuitor. El e dascăl și profet (ceea ce, în fond, e tot una). Dacă povestește istoria neamului său (ca și Micu ori Șincai, ori Maior) o face pentru a-și clădi neamul pe o temelie și între ziduri de cuvinte drepte.

Nu urmărește nici tîlcul istoriei în sine, nici jocul evanescent al gesticulației umane, căci nu ceea ce piere, ci ceea ce durează îl robește. De aceea el însuși preferă să „dureze“, să construiască opul solid, monumental, modelul etic. Într-un sens, el este cu adevărat *prozatorul*, constructorul edificiilor ce se vor de sine stătătoare. Era firesc ca Romancierul prin excelență să se nască în Transilvania. Rebreanu continuă efortul de edificare al Școlii ardeleni. *Edificarea* dă sens prozei ardeleanului în toate înțelesurile artistice și morale ale cuvîntului. Apostol al neamului său, ca mai marii ardeleni, Agârbiceanu oficiază și propovăduiește. Căci prozatorul ardelean năzuiește (cu multă stîngăcie adeseori, și cu oarecare naivitate) să spună mereu adevărul și să împartă dreptatea.

2. SATUL - TEMELIE

„Frumoasă Transilvanie, dulce patrie, clasică, pămînt sfînt, maică cu durere !...“ Cu aceste prea-frumoase litanii, amintind pe cele din Acatistul elinesc ori din cel latin (*Rosa mystica, Turris Davidica, Turris eburnea, Domus aurea...*) își începe George Barițiu articolul său, *O privire peste ținutul Hațegului în Transilvania*¹. Patosul încă tînărului publicist (Barițiu avea douăzeci și șase ani cînd scria acest articol) nu era deloc factice. E adevărat că fostul alumn al școlilor din Blaj, cel care mai tîrziu, spre sfîrșitul vieții își va lăsa cu limbă de moarte condeul de aur — primit drept omagiu pentru strădaniile sale pe tărîm publicistic — muzeului de la liceul din Blaj, „în semn de recunoștință că acolo la liceu am învățat să rămîn român și să scriu românește, 4 ani ca școlar, 4 ani ca seminarist în facultatea teologică și un an ca profesor“², nu mai împărtășea întru totul vederile exclusiviste, patriotismul strict transilvan al tatălui său, preotul greco-catolic Ion Pop-Barițiu. La moartea acestuia, fiul publicist va scrie un admirabil necrolog, plin de înțelegere pentru vederile părintelui : „Un adevărat ardelean, con-crescut cum am zice cu munții și cu văile patriei sale, lui îi era peste potință, ca să-și facă idee de vreo una altă patrie, care să se poată asemăna cu Transilvania lui“³. Deși nu va identifica patria sa cu Tran-

silvania, George Barițiu va continua să vadă într-însa un „*pământ sfânt*“, o „*maică de durere*“. E adevărat că, în litanile pe care le cântă, în acea invocație lirică, Transilvaniei, aceasta e numită, printre altele — îndeajuns de bizar — „*Brazilie a Europei*“. Publicistul a cărui curiozitate se întindea mult dincolo de fruntariile transilvane se gîdea, făcînd această comparație, la comorile pe atunci legendare, ale misterioasei țări-continent. Ca dintr-un corn al abundenței, Transilvania ar revărsa peste fiii ei „*toate darurile firei*“ dar și „*hrana ce-nalță duhul și încălzește inimile*“⁴. Imaginea aceasta, a unui ținut cu daruri paradisiace, a unei țări-mamă, proliferază prin asocieri, în textele bătrînilor scriitori ardeleni. Corn al abundenței, fertilitate uberală, matrice, leagăn, iată cîteva din formulele pe care le întîlnim în acele texte în care fervoarea pentru „maica“ Transilvanie împrumută accente cultice.

Din depărtare, Transilvania, înconjurată de munți, seamănă — pentru fiii ei rătăcind pe meleaguri străine — și mai mult cu o mamă ocrotitoare și un leagăn. „*Peregrinul transilvan*“, Ion Codru Drăgușanu, pasionat al călătoriilor, în tinerețile sale, își amintește, nu o dată, ținutul din care a pornit în lume. De la Viena, într-una din scrisorile sale fictive, în decembrie 1838 (anul în care George Barițiu publica *O privire peste ținutul Hațegului în Transilvania*) îi scrie „*fratelui*“ său „*dilect*“ : „De a-ți zografi natura nu e timpul, dar nice o aflai undeva mai frumoasă, ca în acel corn al Transilvaniei, la noi, în leagănul româniei“⁵. Transilvania e pentru călătorul nostru (și pentru toți cărturarii ei începînd cu dascălii Școlii ardelenene) un „*leagăn*“ în dublul înțeles al ținutului în care s-au format precum și în acela al matricei formatoare a poporului român. Conștiință de extremă gravitate pentru toți cei care vor vedea în Transilvania, o patrie „clasică“. Pentru toți cărturarii ei, Transilvania este înainte de toate o *provincie pedagogică*.

Dar, înainte de a explora pe toate țărmurile această provincie, trebuie să reținem un fapt esențial. Solul transilvan a însemnat pentru multe generații de fii ai acestei provincii o matrice. Virtuțile „*pedagogice*“ ale spiritului transilvan derivă, ca dintr-un fenomen original, din această calitate esențială a

solului transilvan de a se oferi ca o *temelie*. Desigur, cultura europeană a cunoscut, începînd cu pămîntul clasic al Eladei — țara despre care Hölderlin spunea că poartă culoarea inimii sale — mai multe asemenea provincii-temelie. De acestea, mai curînd, decît de o sălbatic-fecundă „Brazilie“ imaginară poate fi apropiată Transilvania. Dar iată mărturia unui scriitor întorcîndu-se din depărtarea pe care timpul (ca și spațiul la Ion Codru Drăgușanu) l-a așezat între el și locurile natale. Vorbind, în *Lumea prin care am trecut*, despre cele zece sate românești din „*podgoria Aradului*“ și despre Șiria în care s-a născut, Ion Slavici descoperă în ținutul acesta nu numai locul paradisiac al unei copilării fericite, ci spațiul în care — spune el — „au fost așezate temeliele vieții mele sufletești“⁶. Temeliile acestea ale formării spiritului au fost puse, pentru cărturarii Ardealului în *satul* transilvan. Acest sat trebuie cercetat, înainte de toate și sub toate aspectele sale. Aici și acum ne vom permite să însemnăm — pe temeiul a două texte — doar un singur aspect al acestei *temelii satești*.

Primul text e o frază din aceleași amintiri ale lui Ion Slavici. Încercînd să zugrăvească „*lumea de atunci*“, micul univers al anilor săi de formare în Ardeal, el își amintește „*podgorenii*“ săi, ca și „*mureșenii*“, „*luncanii*“, „*cîmpenii*“, în ciuda sutelor de ani de asuprire și spoliațiune ca oameni „*cu inima deschisă*“. Dar iată fraza : „O fi fost așa, o fi fost altfel, eu știu că m-am pomenit umblînd printre picioarele unor oameni stăpîniți de gîndul că e bine să fii om în lumea lui Dumnezeu“⁷.

Al doilea text e o frază din *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, din cartea amintirilor lui Blaga. Poetul-gînditor își amintește o drumeție din vara anului 1903 în munții Sebeșului. Descoperă Căpîlna, „un sat adunat ca într-o căldare“, cu o moară străveche și turme de capre negre, roșii și albe. Aici „printre pripoare și zăvoaie“ ar fi vrut să stea la nesfîrșit, în tihnă. Și, iată fraza : „Da, voi veni, cîndva, să-mi ogoiesc aci inima după un zbucium tîrziu al vieții, aci, numai aci, în această așezare, unde orice schimbare se face fără îndoială numai în tipare de totdeauna, unde desigur că nimic nou nu se-ntîmplă niciodată, de vreme ce Dumnezeu i-a întors spatele ținînd-o la adăpostul milostiv și prielnic al umbrei sale“⁸.

Satul, pentru Blaga ca și pentru Slavici, are o legătură particulară cu divinitatea. Un Dumnezeu activ-protector la Slavici —, în negație, ocrotind prin umbra sa, la Blaga. Din această prezență (sau absență activă) a unei transcendențe derivă o anumită atemporalitate pe care vechii scriitori ardeleni i-o atribuiau satului. Până și Blaga vorbește despre acele „tipare de totdeauna” în care se petrece orice schimbare în universul satului. Dacă aceasta a devenit pentru mulți o *temelie*, e pentru că li se părea neafectată de corupția timpului. Această perenitate ca și alte coordonate și aspecte ale satului considerat în operele scriitorilor ardeleni le vom cerceta în cele ce urmează.

3. CREANGA RUPTĂ

Există, fără îndoială, o retorică a apologetilor vieții rurale. Dar atâtea formule prin care scriitorii Transilvaniei își mărturiseau atașamentul față de sat, ca *temelie* a ființei lor, nu sînt simple imagini simbolico-retorice. Cuvinte ca „rădăcină”, „trunchi puternic”, „vatră sfîntă”, „matcă”, „temei”, folosite timp de un secol — dinaintea revoluției de la 1848 pînă la sfîrșitul celui de al doilea război mondial — exprimă, mai mult decît un patos nostalgic, credința într-o realitate spirituală, într-o temelie durabilă a universului uman, în perenitatea satului-matcă, realitate ce nu se schimbă într-un secol al tuturor schimbărilor. Dar, mai ales spre sfîrșitul perioadei amintite, faptele arătau cu evidență că satul își are impuritățile, mizeriile, imperfecțiunile sale care se cer extirpate ori vindecate tocmai de cei care evadînd dintr-însul, se revendicau de la „matca” sa. De asemenea, satul arhaic, conservator, în care fiii săi, deveniți cărturari, puteau să vadă locul „unde desigur că nimic nou nu se-ntîmplă niciodată”⁹ intrase de mult — ca realitate socială — într-un proces de dezagregare și transformare care amenința „temelia”. Se mai putea, oare, spune, în condițiile secolului XX, că în satul transilvan „orice schimbare se face, fără îndoială, numai în tipare de totdeauna”¹⁰ ?

Dacă cercetăm atitudinea față de sat a intelectualilor (aproape exclusiv de origine rurală) din Transilvania, de la

generația pașoptistă pînă la cea interbelică, observăm că, pentru toți, satul reprezintă un mod de răzvrătire, de contestare a civilizației urbane. Pentru cărturarul român din imperiul austro-ungar, orașul era locul înstrăinării posibile, era cetatea în care domină, evident, străinul. Mai tîrziu, după Unire, orașul rămîne — în ochii multor tineri veniți de la țară, locul alienării. Resentimentul împotriva orașului face ca acești intelectuali să îndrăgească pînă și imperfecțiunile lumii rurale. Depărtarea care înfrumusețează lucrurile. Sentiment prădalnic, dorul de sat dă naștere unei literaturi care e mai puțin a *dezrădăcinării* cît a *remușcării*.

La sfîrșitul secolului trecut (în 1897) apare lucrarea lui Maurice Barrès, *Les Déracinés*, primul volum din trilogia *L'Énergie nationale*, romanul care stîrnește numeroase dispute cu privire la „dezrădăcinare“. Numai „țara“ natală e fecundă pentru un om, consideră Barrès. Părăsirea ei duce la sterilizare, la descompunere morală. De fapt istoria acelor tineri din Nancy care își părăsesc provincia, Lorena — în parte anexată Germaniei după înfrîngerea din 1870—71 —, plecînd la Paris, pare exemplară pentru un complex modern al exilului. Dezrădăcinații dintr-un sol sînt exilați într-un spațiu al nimănu. Orașul este o asemenea țară a nimănu. De la Nancy la Paris tinerii pierd temeiul vitalității, al rezistenței morale. Cheltuin-du-se printre abstracții utopice, într-o luptă politică sterilă, pier în van. Dezrădăcinarea determină abstractizarea și aceasta distrugînd tradițiile provoacă o moarte prin sufocare. Exilul e moarte.

Aparent, acel lamento al ardeleanului plecat de-acasă, de la țară, căruia — printre alții — i-a dat cuvînt Octavian Goga în *Bătrîni* („De ce m-ați dus de lîngă voi, / De ce m-ați dus de-acasă ? / Să fi rămas fecior la plug, / Să fi rămas la coasă“) a izvorît dintr-un sentiment al „dezrădăcinării“ identic cu cel descris și teoretizat de Barrès. Știm că Goga a scris *Clăcașii* în parcul din Charlottenburg. În realitate, această literatură derivă mai puțin din anxietatea exilului cît din rușinea celui care se simte evadatul, fugarul, trădătorul unei lumi. Intelectualul care a *părăsit* satul trăiește remușcarea celui ce confruntă imaginea (exaltată tocmai prin remușcare) a tărîmului originar cu imaginea tărîmului de adopțiune. Pri-

mul e un tărîm despre care ştie bine că nu e paradiziac dar pe care-l investeşte cu harurile unui paradis pierdut (din vina sa ori a alor săi). Al doilea e un tărîm cvasiinfernă, al perdiţiei ori al gloriei deşarte.

Literatura remuşcării e expresia unei crize de conştiinţă. Cărturarul rupt de sat îşi clamează patetic nostalgia („iertarea e posibilă”), ori se modifică mărturisindu-şi ruşinea, ori vituperează împotriva propriei sale condiţii, confruntînd satiric intelectualii satului cu înşişi sătenii. De aici o lirică a dorului, o proză (sau o poezie) a examenului moral de conştiinţă, şi o satiră a „crengii rupte” din arborele rural.

Scrierile lui Pavel Dan sînt exemplare în acest sens. Iată-l pe tinărul profesor (în povestirea, evident autobiografică, *Zborul de la cuib*) veghind lîngă sicriul tatălui său, în timp ce femeile bocesc. „Şi toţi îşi plîng rosturile, se tînguiesc de neajunsuri şi necazuri. De toate acestea el e străin. Se simte stingherit şi aşteaptă ca cineva să se ridice şi să-l întrebe : Cine eşti, străine, cel ce plîngi la căpăţîiul mortului nostru ? Îşi dă seama că e o creangă ruptă din trunchiul puternic al satului, aruncată undeva în lume. Cea mai tare rădăcină e frîntă şi închisă acolo în sicriu. Cu cît s-a spălat mai mult de noroiul oleos al pămîntului cu atît a fost mai uşor de rupt de vînturi şi purtat prin lume.”

Am putea considera această meditaţie la căpăţîiul părintelui mort drept expresia aceluia examen de conştiinţă din care a purces întreaga creaţie a prozatorului sfîrşit prea timpuriu. Motivul *morţii-în-sat* a cărui prezenţă obsesivă în universul imaginar al lui Pavel Dan a fost de mult remarcată, aluziile la „comîndare”, centrarea unora din cele mai reuşite texte pe descrierea riturilor de îngropăciune indică apartenenţa acestora la un strat original al imaginarului. Savantul folclorist Ion Muşlea, cel care-l îndeamnă pe Pavel Dan să participe la anchetele pe teren ale *Arhivei de folclor* în satele din Munţii Apuseni¹¹, a cercetat o veche teză de doctorat (probabil cea dintîi lucrare în acest sens din lume, referitoare la oficiile funerare din lume) a ardeleanului V. Pop : *Dissertatio inauguralis historico-medica de funeribus plebejis Daco-romanorum sive hodiernorum valachorum et quibusdam circa ea abusibus per-*

petuo respectu habito ad veterum, romanorum funera, apărută la Viena în 1817.

Cercetînd, în spiritul studioşilor ardeleni, V. Pop descoperea numeroase concordanţe între riturile de înmormîntare ale „plebeilor Daco-romani sau a valahilor din zilele noastre” şi vechile rituri funerare romane. Satul surprins de Pavel Dan în momentele acestea care înseamnă sfîrşitul existenţei insului şi preluarea de către comunitate a rolului de comentator al existenţei sale şi al existenţei în sine îşi dezvăluie arhaicele rădăcini (mai adînci chiar decît cele creştine). El ni se înfăţişează sub chipul său, am putea spune, cel mai radical, mai original. Satul din ficţiunile lui Pavel Dan se revelează ca un *temei arhaic* nu prin acordul între om şi natură (cum îl prezintă scriitorii idilişti), căci — cum vom vedea — natura e cvasi-absentă din lumea acestui scriitor, ci prin perenitatea unor gesturi umane. *Moartea-în-sat* şi tot ce e legat de ea — în ciuda desacralizării riturilor, a răsturnării tragicului în grotesc — scoate la suprafaţă, între altele, prin mijlocirea *superstiţiilor* (*super stat* : ceea ce rămîne la suprafaţă) realitatea profundă a rădăcinilor, satul însăşi ca rădăcină.

Rădăcină de care cărturarul ardelean se simte în acelaşi timp ataşat şi de care — cu ruşine şi remuşcare — se ştie rupt.

4. VALORILE SATULUI

Nu vom putea spune niciodată ce legătură de taină este între moartea prea-timpurie a lui Pavel Dan şi acea intenţie pe care o nutrea de a intona „un mare cîntec al satului”, evident un cîntec funerar, un *thrênos* al satului arhaic în agonie. Acel epos rural la care tînărul prozator visa, pe care-l pregătea în ceea ce G. Călinescu numeşte „cartoane-studiu pentru o mare compoziţie”¹², *Ospăţul dracului*, romanul „cu şapte fraţi în centru” (cifră evident simbolică), templu pe care abia ne putem permite să-l bănuim după cele cîteva pietre adunate întru zidirea sa, ar fi fost, fără îndoială, un epos mioritic — nu în sensul blagian al cuvîntului, ci în acela mult mai autentic, mai arhaic, al cununiei şi morţii cosmice.

Dar să nu ne pierdem în supoziții. Esențială nu este opera posibilă, ci viziunea întrupată în cuvînt a scriitorului. Or, cert e că Pavel Dan, mai mult poate decît predecesorii săi, mari prozatori ai Ardealului, și-a croit de timpuriu un *spațiu* al său, un spațiu imaginar, acela al ficțiunii „Cîmpiei Ardealului“. El și-a găsit *locul* închipuirii sale în acel sat „departe de orașe, ascuns între dealurile golașe ale Cîmpiei“, sat pe care nu ni-l înfățișează nicidecum ca pe un *locus amoenus*, un loc plăcut, al desfătărilor campestre, ori ca pe un *paradisum voluptatis*. Nu, satul nu e pentru el un loc idilic. Mai mult, el nu-l prezintă ca pe o realitate-temelie deși, evident, pentru el ca și pentru cei mai mulți din bătrînii cărturari ardeleni, satul e o asemenea realitate.

Cornel Regman a arătat, pe drept cuvînt, că autorul lui *Urcan bătrînul* aparține unei generații și unei ambiante scriitoricești (Emil Giurgiuca, Ion Vlasu etc.) care a făcut din „redescoperirea“ satului unul din principalele sale obiective. Operă de *mărturie*, acest epos al Cîmpiei Transilvane constituie o pledoarie și chiar o apologie în sensul *apărării* unei lumi patetice, nu însă în acela al unui elogiu exclusivist al valorilor ei. Cercetînd unele lucrări, din anii '20 și '30, ale unor scriitori maghiari din Transilvania, precum Tamási Áron, Kós Károly și alții, s-ar putea stabili unele corespondențe interesante între pozițiile respective ale scriitorilor români sau maghiari din Transilvania față de lumea rurală. Un fapt e cert : Pavel Dan ca reprezentant al unei generații și — cum spune Cornel Regman — al unei ambiante scriitoricești, a proiectat spațiul fictiv al satului său cu mijloace egal îndepărtate de cele obiectiv aplicate unei cercetări cvasi-științifice, ca la „sociografii“ maghiari (acei scriitori „populiști“ — *népies irok* — care, îndeosebi după 1930, au propus o nouă viziune asupra lumii rurale) cît și de modalitatea lirică imaginară a revelării unui univers magic-rural la unii scriitori ca elvețianul Ramuz sau Jean Giono. Mărturia lui Pavel Dan are, desigur, aspecte realist-obiective și lirice deopotrivă. Satul din ficțiunile sale este, în același timp, spațiul în care se desfășoară dramele penuriei și cupidității, ca și tărîmul *repetiției* gesturilor, a riturilor arhaice. Brutalitatea concretă și magia locului dau,

în egală măsură, satului din „Cîmpia“ lui Pavel Dan, atmosfera sa sumbru-patetică.

Dar, mai presus de orice, acest sat al prozatorului ardelean care e, conform zicalei românești, „uitat de Dumnezeu“, sau celei maghiare „az Isten háta mögött“ — la spatele Domnului —, este o *matcă de valori*. Satul acesta pe care-l descrie Pavel Dan, în care nevoile sînt cîmplite iar avuția pare o sfidare, truda eroică pentru un minimum de trai, jertfa de sine pentru cei apropiați și îndeosebi a părinților pentru copii, dragostea de tot ce a însemnat trecerea unui om prin lume, bunătatea smerită sînt doar cîteva din valorile etice care germinează și proliferază într-un sol, altminteri avar. Dacă lui Pavel Dan — și celor de o seamă cu el — satul putea să le apară ca un loc privilegiat, aceasta nu se datora într-atît nostalgicilor rememorări ale unui paradis pierdut (ca la Creangă, a cărui operă este marcată de o căutare a inocențelor pierdute într-un paradis iremediabil închis o dată cu ieșirea din satul copilăriei și purcederea spre tîrgul tărîm al pierzaniei), ci credinței ferme în *valoarea* satului ca sol prielnic al unor valori perene. Ceea ce în sensul cel mai larg putem numi *umanismul transilvan* își are originea în acest ethos al satului. Transilvania și-a descoperit curînd o vocație profetic-didascalică; ea a devenit o *provincie pedagogică* tocmai pentru că a păstrat o legătură necurmată cu acea *matcă* a valorilor care este satul. Dascălul ardelean se trage de la țară și nu uită niciodată aceasta. Pedagogia sa își are temeiul într-un ethos rural.

Să urmărim în narațiunile lui Pavel Dan cîteva din aceste valori pe care le generează lumea satului. Iată, imaginea însăși a mizeriei unei case din Cîmpie, în povestirea-confesiune, *Zborul de la cuib*: „Casa era veche, umedă; pereții intraseră în pămînt, și într-un geam spart vîrseră o haină. Lampă nu prea aprindeau, căci se vedea și de la foc, și vorba bătrînei: gura și-o știa fiecare; înlăuntru mirosea a fum întepător și coceni.“ Din această casă a pornit în lume, la oraș, fiul profesor, „creangă ruptă“ din trunchiul satului. „În vreme ce el a umblat, pasăre pribeagă, risipindu-le banii în cele patru vînturi, în casa bătrînilor n-a străfulgerat nici o bucurie, nici un rîs necermit de cărbunele grijii. Toată viața au pus mămă-

liga pe un cârpător de scîndură de brad și, așezînd-o pe genunchii bătrîni, au mîncat la zarea focului, să nu ardă petrolul și să facă cheltuială..." Lepădarea de sine, renunțarea totală în favoarea pruncului, economia extremă a unei perechi adamice, ce nu-și permite nici o satisfacție în afară de aceea a jertfei, sînt virtuți eroice deși prea puțin spectaculoase. Nu este aici, desigur, economia chibzuită, voluntară, acea temperanță rațională, virtute caracteristică, formatoare, a orășanului, a burghezului, la începuturile sale. Întîlnim o asemenea trăsătură morală cercetînd formarea burgheziei în Transilvania. Țăranul, însă, nu e chibzuit în acest mod rațional-calculat. Pentru ca să scoată un vlăstar în „lume", dincolo de condiția sa, el trebuie uneori să se sacrifice pe sine cu totul.

Acel „cârpător de scîndură de brad" care o viață întreagă a slujit părinților Naratorului, nu este doar apanajul unei economii mizere. El face parte dintr-un inventar al penuriei, dar totodată e investit — alături de toate lucrurile țăranului, meșterite cele mai multe de mîna lui — cu o demnitate specială. Obiectele croite de mîna omului n-au, în această lume a satului, doar o valoare instrumentală. Ele sînt purtătoare de valori spirituale, etic-estetice. Omul e atașat altfel de aceste obiecte decît de simple auxiliare tehnice ale sale. El iubește obiectul muncii sale din trecut. Omul satului arhaic admiră, întreține cultul urmelor *trecerii* sale pe pămînt. Astfel, presimțindu-și moartea, tatăl bătrîn din povestirea lui Pavel Dan, *Zborul de la cuib*, contemplă îndelung lucrurile bieteii sale gospodării, semnele *trecerii* sale prin lume. Ar trebui citată — și recitată — în întregime pagina plină de un patos discret al deambulării bătrînului printre lucruri bătrîne. Uitîndu-se lung la toate cele, vede securea în mijlocul grădinii și o pune bine „să nu o ia cineva". Leagă apoi sub streășină scara cea lungă, rînduiește prin curte. Apoi — istorisește bătrîna lui muiere : „S-a așezat cu coatele pe tîrnaț și se uita, se uita... Se uita așa de lung la toate, ca și cum ar fi știut că le vede pentru cea din urmă oară. S-a uitat la fîntînă, apoi s-a dus la șură și s-a uitat la plug, la grapă... I se duceau ochii pe toate. Afară era lună ca ziua. Vaca rumega în pripon. S-a apropiat de ea și am văzut cum își lipește obrazul de capul ei." După ce moare, bătrîna lui părăsește casa plecînd

cu feciorul la oraș, „între străini“. După multe pregătiri, ea se întoarce încă o dată din drum „și îmbrățișează stîlpul casei ca pe un prieten din copilărie“.

Lucrurile din vechiul sat ardelean, ca toate cele ale omului de pretutindeni, sînt bătute de vînturi ca trestia. Dar efemerele atribute ale unei vieți trecătoare, omul satului le umanizează, le ridică prin umila sa fervoare la înalta, la patetica valoare a unor *semne* perene ale existenței în sine. Omul piere, lucrul mîinilor sale rămîne : întreaga cultură purcede din această credință.

5. CĂRTURARII ARDEALULUI ȘI FOLCLORUL

Atunci cînd, în iunie 1937, Lucian Blaga își închina discursul de recepție la Academie apologiei satului, el nu uita să precizeze : „Aș dori ca acest elogiu al satului românesc să nu fie înțeles ca un îndemn de atașare definitivă la foclor și ca îndrumare necondiționată spre rosturi sătești“. Cuvintele acestea nu însemnau o decizie de la înalta laudă pe care poetul-gînditor pornit din Lancrăm o aducea aceluia tărîm în care — asemenea tuturor cărturarilor ardeleni — vedea un temei al ființei și creației sale. Dar, tot asemenea acelor cărturari, el indica un sens al efortului cultural-românesc, un sens presupunînd *saltul* din cultura minoră anistorică într-o cultură majoră istorică.

Nu este un simplu hazard administrativ cel care a determinat aplecarea lui Blaga — în toamna vieții sale — asupra istoriei gîndirii românești în Transilvania secolului al XVIII-lea. Desigur, nu era cel dintîi care deslușea în opera dascălilor Școlii ardelenene semnele „trezirii“. Cercetînd, însă, scrierile acestora (în care descoperea elemente modern-luministe ca și mai vechi elemente de gîndire teologică) el ar fi putut să aibă revelația unei *continuități* în efortul cărturarilor ardeleni. Nu știm dacă — și în ce măsură — s-a considerat pe sine un urmaș al lui Samuil Micu, Gheorghe Șincai ori Petru Maior. Cît de departe ne apare filosoful *Eonului dogmatic* de învățatul *protopop* care „umbla pe cîmpuri, prin păduri, unde știa că sînt adunați pruncii a paște vitele și, văzîndu-i, îi striga la

dînsul... avînd osebită dulceață de a băilui cu pruncii, pentru cari a tuturor era iubit..." (*Răspunsul la cîrtirea carea s-au dat asupra persoanei lui Petru Maior*) ! Și, totuși, într-un sens esențial al operei lor, cei doi gînditori se întîlnesc. Mai exact, ei fac, deopotrivă, partea din acea mai largă *scoală ardeleană* care voind să reveleze valorile unui univers rural, încearcă să-i strămute fruntariile. Lucian Blaga va da glas — chiar în acel elogiu academic al satului românesc — unei tendințe dominante în conștiința intelectualului transilvan din ultimele două secole. Într-adevăr, el știa prea bine că un întreg șir de oameni ai cuvîntului sau faptei s-au străduit să integreze provincia românească într-un mai vast univers cultural. Toți acei popi, dascăli și avocați ai Transilvaniei — „crengi rupte“ din tulpina puternică a satului — s-au străduit, printre altele, să dobîndească și să întărească o mai înaltă conștiință a istoricității neamului lor. S-ar putea vorbi despre convergența eforturilor lor spre „urbanizarea“ culturii române, dacă acest termen n-ar îngusta prea mult definirea unui fenomen mult mai amplu. Cărturarii Transilvaniei au trăit o dublă experiență, determinați de o dublă propensiune : aceea a salvării valorilor satului într-o lume a Europei în care ruralul era supus unui proces rapid de descompunere, și aceea a refulării ruralului dintr-însii, a unei emancipări pe toate planurile de sub obrocul „satului“, pentru a avea acces la o cultură și o civilizație a „urbei“. Roma este *urbea* prin excelență, și dascălii Ardealului s-au vrut, cu o sfință obstinație, descendenții și profeții ei. Cu toții au năzuit spre o cultură care să grăiască *urbi et orbi* — urbei și orbitei întregi umane.

Fără să știe, Blaga era supus acelorași ambivalențe. El nu se putea opune *boldului* dintr-însul atunci cînd se întorcea iarăși și iarăși la satul cu tainice virtuți, în care, pentru el, s-a născut veșnicia, dar nici nu putea renunța la voința de urbanitate și universalitate care animă întreaga sa creație. Era pe deplin conștient că, de multă vreme, ne străduim „pe o linie mereu înălțată, să creăm, într-o epocă de tragice răspîntii, o cultură românească majoră“. Despre opoziția dintre cultura *minoră* a satului cosmocentric — a insului ca universalitate nediferențiată, cultură anistorică în care domină structurile „copilăriei“ — și cultura *majoră* — a creației conștient

dirijate, individualist-specializare, istorice, în care suverane sînt structurile maturității —, filosoful ne vorbește în *Geneza metaforei și sensul culturii*. Capitolul se încheie însă cu o declarație reticentă privitoare la valoarea respectivă a culturilor „minore” și „majore”. Filosoful se abține de la judecata de valoare.

În *Elogiul satului românesc* și, mai de mult, într-un articol (din 1925), intitulat *Etnografie și artă*, publicat în *Ferestre colorate*, el își precizează însă atitudinea, mai degrabă ca creator de artă și mai puțin în calitate de istoric ori filosof al culturii, referitor la relația dintre cultura minoră și cea majoră. Aceasta din urmă nu o repetă în nici un fel pe cea dintîi „ci o sublimează”. Calchierea spre o creație cît mai românească multiplică „tablourile cu arhangheli în cojoace de ciobani, și versurile în care Dumnezeu se încruntă, cu bunătatea balcanică a unui boier român”¹³ — atac la adresa esteticii „gîndiriste” —, toate aceste exagerări nu pot decît să compromită ideea unei arte cît mai specific românești.

Este interesant de remarcat, în ce măsură pledoaria lui Blaga împotriva „zeului etnografic” gîndirist corespunde cu ideile unuia din ultimii dascăli de veche spiță (deși voit „modernist”) ai Ardealului, Ovid Densusianu.

Din datele abundente pe care Marin Bucur le-a adunat în monografia închinată filologului, folcloristului, poetului și animatorului prea puțin cunoscut de la *Vieața nouă*, desprindem suficiente probe pentru demonstrarea acelei dedublări despre care vorbeam mai sus. Autorul *Vieții păstorești în poezia noastră populară* ca și al antologiei de folclor, *Flori alese din cîntecele poporului*, (pe care Lucian Blaga o va folosi în alcătuirea propriului său florilegiu folcloric) este, în același timp, un pasionat al poeziei populare și un adversar al fetișizării sale. Marin Bucur observă, pe drept cuvînt, „o contradicție enormă cu sine însuși”¹⁴ a profesorului-poet. Unele texte ale acestuia ar putea fi puse în paralel cu texte blagiene privitoare la atitudinea necesară a creatorului „cult” față de creația populară. Astfel, Densusianu : „Nu sînt și n-am fost de loc contra lucrurilor luate din popor, deși aiurea trebuie căutată inspirația mai bogată, dar acestea nu trebuie redată în limba neîngrijită, greoaie, în versurile neartistice ale poeziilor populare. Și nu orice ne vine de la țară poate trece în literatură... Ce nu înțeleg însă e

poezia de nimicuri țărănești fabricată la oraș, și îngustimea de judecată a celor care nu văd viața românească decît la ciobani și plugari...”¹⁵ Cel care vorbește astfel este totuși unul din marii noștri folcloriști, cel care a pus la noi bazele științifice ale disciplinei sale.

Asemenea lui Densusianu flagelînd sămănătorismul, Blaga va critica (fără să-l numească) gîndirismul, arătînd în chiar *Elogiul satului*, că „Nu prin imitarea cu orice preț a creațiilor populare vom face saltul de atîtea ori încercat într-o cultură majoră. Aproximîndu-ne de cultura populară trebuie să ne însușim mai mult de elanul ei stilistic interior, viu și activ, decît de întruchipări ca atare.”

Denigrare a virtuților poeziei populare la acești cărturari ai Ardealului? Dimpotrivă. Apărare a inimitabilei ei autenticități. Căci, după poetul-filosof din Lancrăm : „Satul românesc, în ciuda sărăciei și a tuturor neajunsurilor cuibărite în el prin vitrega colaborare a secolelor, se învrednicește în excepțională măsură de epitetul autenticității”.

6. REALISMUL GOSPODĂRESC ARDELEAN

În amintirile fermecătoare prin ingenuitate, ale dascălului Ion Pop Reteganul¹⁶, întîlnim, adeseori, mărturia atenției uimite cu care un june ardelean din veacul trecut descoperă lumea. „Ca băiat — își amintește bunul dascăl —, umblam la oi, și-mi plăcea grozav de tare să mă uit cu băgare de seamă la tot ce se întîmpla în giurul meu, din care pricină de mai multe ori îmi uitam de datorințele mele de cioban.”¹⁷ A urmări, „cu băgare de seamă”, lucrurile lumii acesteia înseamnă a te supune, de bună voie, unei fascinații a obiectelor. Ethosul transilvan manifestă o asemenea fascinație. Desigur, ar însemna să cedăm ispitei generalizărilor pripite vorbind despre o anumită sărăcie a fanteziei compensată în spiritul transilvan prin acuitatea observației. Dar, un fapt e cert : „realismul” prozei transilvane se întemeiază pe acea atenție încîntată de obiectul asupra căruia se apleacă, a omului observînd cu luare aminte „tot ce se întîmplă” în jurul său.

Copil, umblînd cu oile, Ion Pop Reteganul vede multe „prin natura cea liberă a lui Dumnezeu sfîntul.“¹⁸ În tainele acestei naturi e inițiat de păcurariul Ion Bunzariul, om isteț, „cel mai vestit povestaș, prin aretul Reteagului.“¹⁹ Bunzariul văzuse multe și știa multe. Îi plăcea să-i arate băiatului o tufă de corn ori de măceș, un plop ori un furnicar. Cercetîndu-le „cu multă băgare de seamă... răzimat în bită păcurărește“, făcea reflecții de naturalist popular și, pornind de la observațiile sale (conglomerat al observațiilor și reflecțiilor făcute de veacuri) pornea să povestească o „poveste adevărată“ a măceșului, plopului ori furnicilor. Păcurariul își pune întrebări cu privire la cele ale firii („Hai și vezi și tu, Nițule, îmi zise el ; hai și vezi și tu bidigăanii cu minte și cu înțelepciune. Uite ici, furnicile astea merg către furnicarul cela, cele de la furnicarul cela vin spre asta, dar drumul cu ogașele lui cele pline de apă le stă în cale. Ce gîndești tu că vreau ele?“²⁰) Apoi răspunde el însuși cu iscusință la propriile sale întrebări, prelungește observația sa pe un plan al basmului, al ficțiunii, pentru ca în cele din urmă să încheie cu o moralitate („— Nițule, cît îi trăi nu zgîndări în furnicare, că atunci plouă. Cu multă trudă își fac bieteles furnici curțile și palatele lor, apoi omul să le strice!“²¹) Întreg mecanismul creației epice transilvane, în opera marilor ei prozatori — Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu, Pavel Dan — se află, în *nuce*, în această fabulație pornind de la observarea unor amănunte ale firii, avînd un corolar etic, a păcurariului Ion Bunzariul.

Dar observația acestor „oameni stăpîniți de gîndul că e bine să fii om în lumea lui Dumnezeu“ — după vorba lui Slavici pe care am citat-o altă dată —, se îndreaptă mai puțin asupra firii în sine cît asupra celei schimbate de mîna omului. Nu atît „natura cea liberă a lui Dumnezeu sfîntul“ prin care îi place micului retegan să adaste cu ochii deschiși, cît natura umanizată e cea care îi atrage pe acești ardeleni. Este oarecum atracția pe care o exercită lucrurile asupra bunului gospodar. Spiritul gospodăresc al ardelenilor se manifestă în proza lor. Observăm că fascinația pe care o exercită *obiectul* asupra povestitorului transilvan poate fi subsumat, în parte unei categorii a „realismului“, unui realism pe care-l putem numi *gospodăresc*. Potrivit naturii sale, ardeleanul a fost, dealtfel, educat în acest

sens de o întreagă școală. Să nu uităm că una din tendințele Școlii ardelenne (întemeiată pe o propensiune generală în secolul luminilor) a fost aceea a luminării poporului prin descrierea și explicarea științifică a fenomenelor. Trebuie să cunoști pentru ca să te știi folosi de ceea ce cunoști. Românul trebuie să cunoască bine lumea — și, înainte de toate lumea sa — pentru ca să o poată stăpîni. Dascălii Școlii ardelenne au repetat cu încăpăținare povețele lor în acest sens. Ei înșiși au scris diverse lucrări de popularizare științifică. Astfel, Șincai împletea sfaturile către bunul gospodar, cu cunoștințele utile privind universul fizic, și cu preceptele filosofiei morale. Cărțile sale (dintre care unele rămase în manuscris) precum : *Povățuire către economia de cîmp, Istoria naturei sau a firei, Învățătură firească spre surparea superstiției norodului* — sînt cele ale unui om dornic să formeze oameni care să umble cu ochii deschiși prin lume. *Realismul gospodăresc* transilvan este rodul strădaniilor îndreptate în acest sens al cîtorva generații de dascăli.

Un realism pedestru, al observațiilor naive ? Nu, desigur, chiar dacă ardeleanul se complăce adeseori în relatarea cu toată seriozitatea, cu toată candoarea a lucrurilor și faptelor mărunte, aparent lipsite de semnificație, banale ori triviale. Amintirile lui Blaga, din *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, deosebite fără îndoială de cele ale lui Ion Pop Reteganul, trădează aceeași viziune inocentă în fond, nesofisticată, a omului care-și descrie lumea sa cu băgare de seamă la însemnătatea fiecărui amănunt.

Prozatorii Transilvaniei, în opera cărora se poate observa o continuitate stilistică, de la istoricii Școlii ardelenne pînă la unii scriitori moderni sînt atenți, așadar, la *adevărul vieții*. Dacă una din sursele prozei lor rezidă în spiritul de observație al gospodarului ardelean, același spirit gospodăresc sub aspectul unei voințe de a pune stăpînire pe obiecte își pune amprentele pe construcția epică. Multă vreme frustrați, iobagi umiliți, fii ai unui popor „tolerat“, românii ardeleni au descoperit în secolele moderne (încă în umanism și mai apoi în iluminism) o posibilitate unică de a ieși la lumină prin *cuvînt*. Ei au înțeles prea bine că cei ce stăpînesc *cuvîntul* stăpînesc lumea. Conștiința de sine au dobîndit-o prin accesul la cuvînt, la cultură.

O încredere naivă, patetică, în Cuvînt, răzbate în cuvintele propovăduitorilor emancipării ardeleni. Cuvîntul este *învățătură firească* spre luminarea omului. Descrierea unei lumi — socot blînzii fanatici ai vechiului Ardeal — va da puțină acestui popor oropsit să pună stăpînire pe lumea care de drept îi aparține. Punctul de vedere al lui Slavici, Agârbiceanu și Rebreanu nu este bineînțeles acela al unor cuceritori de noi țărîmuri. Nici unul nu explorează zone încă necutreierate ale lumii, vieții ori sufletului. Cu toții însă vor să pună stăpînire pe *lumea lor*. Literatura lor pornește de la o frustrare originară, și de la voința de a o depăși.

Vorba i-a fost dată omului, socoate ardeleanul, pentru a face cu ea o lume. O lume nu a vorbelor, ci o lume a adevărului și a mai-binelui. Cînd povestește, scriitorul transilvan evită grațiile estetice. Cum spuneam, în încercarea de tipologie regională, pentru prozatorul ardelean, estetismul (cu realele ori aparentele sale facilități, cu — pentru el — insuportabila-i detașare ironică, cu acel „n-are nici un Dumnezeu“ al său) a fost și va fi mereu „lucrul dracului“. Ardeleanul are credința cuvîntului mîntuitor. El e dascăl și profet (ceea ce, în fond, e tot una). Dacă povestește istoria neamului său (ca și Micu, ori Șincai, ori Maior) o face pentru a-și clădi neamul pe o temelie și între ziduri de cuvinte drepte.

7. ION CODRU DRĂGUȘANU ȘI PROFETISMUL TRANSILVAN

Este oare o tragedie ori o ironie a istoriei care a afectat multe din operele cîntărilor Ardealului, făcîndu-le să zacă vreme îndelungată, necunoscute, în umbră, să iasă la lumină abia atunci cînd ele își pierduseră ceva din caracterul lor novator, am putea spune din alura lor profetică. Căci omul cuvîntului din Ardeal, mai ales prototipul său exemplar este înzestrat cu o *natură profetică*. Prin această natură înțelegem un mînunchi de calități și tendințe ale spiritului, precum credința în mandatul spiritual cu care un om poate fi investit, credința în autoritatea cuvîntului, dorința de a purta un mesaj mergînd și luminînd poporul, de a-i învăța pe alții, îndreptîn-

du-i pe căile adevărului și dreptății, de a tălmăci cuvîntul Domnului sau orice alt cuvînt (al Istoriei îndeosebi) investit cu o aură sacră, de a vedea în viitor profilîndu-se și împlinindu-se destinele neamului, ecclesiei sau omenirii. Se nasc și în Transilvania profeți nu mai puțin decît în Galileia. Ei au fost ori profeții rigorilor ascezei și răzvrătirii: brașoveni, sibieni, blăjeni ori clujeni, moți sau secui, ori au trebuit să-și ia desaga în spîinare și să se mute în altă țară, devenind (căci erau răz-bătători, tenaci pînă la încăpăținare, cumpătați pînă la asceză și arzători cu o flacără puțin strălucitoare dar densă) devenind descălecătorii acelor țări. Au plecat, astfel, unii spre Moldova, ori spre Țara Românească, alții spre Țara Ungurească spre, Austria și Germania și în lume. Dacă ardeleanul de mijloc se urnește greu, îi e teamă de forfota metropolei, ardeleanul profet întemeiază cetăți și țări, merge să se culce în sarică și cu capul pe desagă sub Columna lui Traian.

Dar profetul adevărat, prin cuvîntul pe care-l propovăduiește, acționează asupra timpului său, chiar dacă mesajul pe care-l poartă va să se îplinească în viitor. Or, din nefericire, rar dascăl-profet ardelean care să fi găsit audiență deplină în timpul său. Multe din operele umaniștilor, mai apoi ale cărturarilor Școlii ardeleni au rămas pînă în zilele noastre manuscrisul lor original, nici măcar răspîndite — asemenea scrierilor din Evul Mediu — prin copiere. Cea mai de seamă operă a poeziei române la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea, *Țiganiada* lui Budai-Deleanu (ca să nu vorbim despre alte scrieri ale aceluiași, publicate abia în zilele noastre) a intrat mult prea tîrziu în circulația publică, fiind tipărită (în prima ei versiune) în 1875—77. Pierderea *momentului istoric* poate fi fatală receptării unor opere. Asemenea gravelor lucrări ale magiștrilor ardeleni, care și-au pierdut *actualitatea*, neînîrîrind tocmai pe aceia pe care erau menite să-i înîrîurească, fiind publicate prea tîrziu, o scriere mult mai puțin gravă, *Peregrinul transilvan sau Epistole scrise den tiere straine unui amicu în patria de la anulu 1835, pana inchisive 1848*, a apărut la Sibiu, tipărită „și în provedietura la S. Filtsch” în 1865, îndepărtîndu-și cititorii prin limba și ortografia sa rebarbativ latinizată. „Ceea ce sperie și descurajează pe cititorul *Peregrinului transilvan* al lui I. Codru Drăgușanu (1818—

1884) este limba transcarpatică și latinizată" — spune, printre alții, G. Călinescu, după ce Nicolae Iorga vorbise, în prefața la ediția din 1910 a *Peregrinului*, despre „capriciile filologice din Ardealul aceluia timp”²² care au făcut ca această carte să nu se poată citi. Dar au mai fost și alți scriitori ardeleni ai timpului care s-au datat la asemenea „capricii filologice” abuzive, fără să rămână necunoscuți. Erau, e drept, membri ai Academiei Române, iar operele lor — îndeosebi filologice — erau scrise tocmai spre justificarea acestor „capricii”. Dar Ion Codru Drăgușanu, cunoscutul autor al *Peregrinului transilvan*, cum scrie autorul necrologului publicat în *Familia*²³, era un scriitor mai puțin ilustru. Genul însuși al scrierii sale (care de fapt, ar fi trebuit să atingă un public mai larg) o condamnă. „Epistole” relatînd „unui amic” despre călătoriile făcute cu douăzeci-treizeci de ani în urmă! De fapt, pînă în zilele noastre, ori de cîte ori un critic ori un istoric literar se va apropia de Codru Drăgușanu și de *Peregrinul* său, va pretinde că-l „reînvie”, îl „deshumează” pe autor odată cu repunerea în circulație a operei sale. Dar aceasta este soarta tuturor acelor a căror operă a fost — pentru un motiv sau altul — anacronică. Ei nu și-au avut nicicînd *timpul* lor. De aceea trebuie mereu reînviați.

Natura profetică este, dealtfel, violent anacronică. Profetul este îndeobște, un mare potrivnic al timpului său, gătind timpurile viitoare. În aparență nimic nu trădează, în caracterul lui Ion Codru, fiul lui Adam Plăieșu-Codru din Drăguș pe profetul transilvan. El nu ne apare deloc drept fanaticul unei idei, nici nu se simte investit cu o sfințită misiune. Dimpotrivă, cum vom vedea, inteligența sa larg deschisă spre realitățile din jur aparține unei firi eminamente adaptabile. Cum vom vedea, el nu poate rezista „setei de noi experiențe”. Joueur mai curînd decît ascet, cinic, cum se lasă definit odată de vodă Alexandru Ghica („Și în adevăru-s cinic cît se poate, numai studiul mă interesează, alte nemica”, Codru Drăgușanu nu pare să facă parte din familia *profetilor ardeleni*. Nu este el mai degrabă un mic aventurier, o făptură care și-a trăit romanul picaresc al vieții cu luciditate ironică și cu sensibilitatea unui om care preferă deliciile spectacolului oferit de lumea întreagă, bucuriilor mai severe, mai înalte ale acțiunii de transformare

a acestei lumi? Ni-l imaginăm ca pe un *picaro* transilvan peregrinând prin Europa, fiul unui, „boier plugar de frunte în Drăguș“. Și într-adevăr, iată-l mărturisind despre sine, ca și eroul lui Lesage, cu o ironică comiseratiune: „Spunându-ți de alte persoane și lucruri, să nu mă uit și pre mine biet. Am schimbat patru meserii și-s la a cincea. Mă tem că ca Gil Blas de Santiliana, a cărui istorie tocmai o cetii, sunt ursit a le lua toate în revistă. Fie, ducă-se; m-am deprins cu paciența, nu pre-mi pasă.“ Un om care se recunoaște pe sine în Gil Blas, identificându-și existența cu aceea a unui erou picaresc, se află la antipozii destinului grav al unui cărturar-profet.

Și totuși, din paginile *Peregrinului transilvan* răzbat sonurile vocii „profetului“ ardelean. Patosul pașoptistului apare în vehemența cu care înfierează moravurile, stările de lucruri din Țara Românească. „Ți se sfîșie inima văzînd într-o țară așa de bună, cum e România, viața umană în stare așa de mizeră.“ Roma o privește cu ochii celui ce a crescut în cultul Cetății eterne, care o vede în decadența ei prezentă cu o sfîntă indignare. Deși declară că pe el îl interesează doar „Roma antică“ pe care „nice visasem a o vedea oarecînd“, nu se poate să nu considere Roma modernă. Iată-l întristîndu-se la spectacolul pe care-l oferă „faimosul For Roman, sufletul Romei de oarecînd“, care „azi se cheamă Cîmpul Vacilor și pre lîngă rostrelle și azi subtinții, pasc în adevăr caprele și vițeii“. Profetul judecă și condamnă prezentul dintr-o perspectivă ideală, a unor origini pure, confruntînd timpul cu eternitatea. Cetatea temporală pe care o privește nu este aceeași cu Cetatea eternă pe care o vede. „Aceasta e Roma de care tremura lumea pînă în terminii Osiei? Nu e Roma! Acest deșert e mormîntul Romei, e cadavrul ei și locuitorii de azi sunt viermii ce-l rod în toată puterea vorbei!“

În asemenea clipe „Peregrinul transilvan“ nu mai e turistul curios, amator de pitoresc (pe care ar fi putut să-l încînte tocmai spectacolul caprelor și vițeilor pascănd printre blocuri, prăbușite, de marmură) ci profetul ardelean înălțîndu-și glasul cu fervoarea profețiilor Israelului: „Pînă cînd, Doamne, vei lasă vița omenească în occidente și oriinte să pătimească?“

L-am lăsat pe Ion Codru Drăgușanu în virful columnei lui Traian, după ce a urcat o sută optzeci și cinci de „grade“

tăiate în marmură pre dinăuntru columnei, ce formează o scară spirală. De aici, el contemplă Roma, transportându-se totodată în cuget pe culmea Bucegilor de unde i se înfățișează „ca viuni provinciile Daciei noastre.”

Dacă putem vorbi despre o ideologie specific transilvană, ideea despre un sistem de reprezentări — imagini, credințe, mituri, idei — care exprimă raportul trăit și gândit al omului transilvan cu lumea, această ideologie are undeva, într-un centru simbolic al ei, Columna lui Traian. Centru ideal de pe care se poate contempla Urbea și Orbita universală, precum și lumea mai mică, dar esențială, a Daco-Romaniei. Făcându-și pelerinajul lor la Roma, cărturarii Ardealului — printre care dascălii Școlii ardelenе s-au închinat cu toții în acest *loc cultic*, la ceea ce considerau ei a fi atestatul originii nobiliare a poporului român. În *Hronica Romanilor*, la anul 113, Gheorghe Șincai are grijă să noteze că, în acel an, senatul roman a ridicat în cinstea lui Traian „o columnă foarte minunată în mijlocul piațului celui de dînsul făcut...” și istoricul adaugă : „Eu însumi mai adeseori am privit la columna aceasta...”²⁴ Probă vizibilă a romanității poporului român, Columna este pentru acești cărturari un document doveditor al continuității. Astfel, Ion Codru Drăgușanu observă dacii „antecesarii noștri” înfățișați în basoreliefurile de pe Columnă, „ale căror figure și acutraminte par a fi ale Țuțuianilor transilvani din zilele noastre.” Ciobanul din Ardeal continuă să poarte trăsăturile și veșmintele dacului.

Cărturarii noștri s-au recunoscut pe sine și poporul din care făceau parte, la Roma. Conștiință glorioasă a identității cu trecutul, dar și conștiință a mizeriei prezentului. Contrastul între Roma antică și cea modernă îi oferă lui Ion Codru Drăgușanu imaginea contrastului între gloria străbunilor și decadența daco-romanilor din secolul al XIX-lea. „Cugetarăm la lepra ce au cuprins poporul roman în Italia și ronia ce suge și stoarce sudoarea poporului daco-roman : iobăgia, claca, boierescul, robota, una și aceeași plagă cu patru numeni barbare, apoi estrema mizerie și abjecțiune în care vegetează. O, decadență ! o calamitate ! o, tristă realitate !” Numai plasîndu-se în centrul ideal al aspirațiilor lor, reprezentat prin Columna lui Tarian, Ion Codru Drăgușanu și cărturarii Ardealului pot mă-

sura distanța care separă realitatea social-istorică a poporului român din epoca lor de posibilitatea ideală pe care o visau pentru poporul lor.

Așadar, Columna lui Traian prilejuiește reflecții pe cât de luminoase privind trecutul, pe atât de amare privind prezentul. Dar, am văzut că Ion Codru Drăgușanu are într-însul ceva din natura profetică a dascălului ardelean. De aceea el vede în viitor profilându-se posibilitatea unei resurecții a poporului daco-roman din abjecția prezentului. Viziunea sa — tipică pentru aceea a profetului transilvan — este marcată de o durere disprețuitoare pricinuită de prezent și de speranța întemeiată pe prestigiul trecutului. În rugăciunea sa, pe care o înalță acolo sus, pe vârful Columnei lui Traian, vibrează patosul bărbatului sensibil la pătimirile neamului, dar încrezător. Încît o dată, trebuie să înțelegem că întreg acest *complex al romanității* are la profetii ardeleni o ardoare religioasă. Ar trebui citată întreaga rugăciune de pe Columnă a „peregrinului transilvan“. Ne mulțumim cu sfîrșitul ei : „Îndură-te, părinte ceresc, îndură-te că-s șaptesprezece secli de amar, de nefericire ! Îndură-te în fine, binecuvîntează-ne numai în patru seminții, apoi, dacă nu-ți vom merita misericordia, pedepsește-ne de nou într-o mie și cu supunere vom proclama dreptatea ta în eternul eternității.“ Cuvintele de pe Columnă sînt asemănătoare cu implorările lui Ieremia. Istoria pare să fie un mare tribunal în care o justiție transcendentă judecă popoarele. Nefericirile poporului sînt date *de sus*, drept o „espiațiune“ a păcatelor străbune și tot *de sus* vine îndurarea. În ce măsură întreaga *viziune a Columnei* are un sens cultic ne-o demonstrează gestul atît de semnificativ al lui Ion Codru Drăgușanu coborînd de pe Columna lui Traian. După meditația și rugăciunea pe care le-a prilejuit spectacolul Romei privite de sus, „peregrinul“ își încheie astfel scrisoarea sa din faur 1839 : „Așa, descinzînd de pre columnă — ierte-mă Dumnezeu și sfîntul său apostol (I.C.D. crede că pe columnă e statuia sfîntului Pavel, pe cînd în realitate e aceea a sfîntului Petru, *n.n.*) — cu cea mai adîncă pietate și religiogizitate sărutai poalele idolului păgîn, ce înfătoșa chipul celui mai bun principe roman, în evul de aur al imperiului universale.“

Astfel își îndeplinește „peregrinul transilvan“ acea datorință pe care, socoate el „nice un adevărat român nu ar negriji, ducându-l soartea la acest loc sacru...”

E ciudat că un spirit atît de profund ca Nicolae Iorga, istoric obișnuit cu descifrarea caracterelor veridice ori apocrife ale unor documente, putea să considere epistolele lui Ion Codru Drăgușanu altceva decît niște scrisori fictive, scrise mult după ce „peregrinul transilvan“ și-a încheiat peregrinările prin Europa. În Prefața la cartea acestuia reeditată la Vălenii de Munte în 1910, istoricul arăta că acest „călător ardelean prin Europa apuseană“ care era un român „înzestrat cu cele mai bune însușiri ale neamului nostru scria neconținut, pe rînd, din țară, din Germania, din Franța, din Anglia, din Italia, din Rusia, din Elveția, de la 1835 la 1843, și de acolo înainte, pînă la o dată pe care n-o putem ști, unui prieten de acasă...” De fapt, forma epistolară pe care o folosește Ion Codru Drăgușanu în relatarea călătoriilor sale este aceea a unui memorialist care se străduiește să facă vii amintirile sale, relatîndu-le într-un prezent continuu sub forma aceasta a unei corespondențe fictive.

Nici nu se putea un mod mai apropiat de relatare a unor experiențe trăite ca acesta. Călătorul vorbește în numele său, își permite să se întristeze, să se indigneze ori să exclame de parcă tocmai atunci ar avea motive de întristare, indignare ori bucurie. Și-apoi, acest mod este potrivit chiar personalității naratorului. Ion Codru Drăgușanu, în acei ani ai tinerețelor sale pe care i-a petrecut ca un *picarò*, ca un alt Gil Blas de Santillane, avea ca trăsătură principală a personalității sale, ceea ce el însuși numea setea de noi experiențe („Nu putui rezista setei de noi experiențe...“). Mai mult decît orice alt imbold, această sete îl îndeamnă să plece în lume, să apuce oricî nou prilej de a face o nouă călătorie. „Sufăr de dor de ducă...” — mărturisește el odată. Încă din copilărie se pare că citise unele descrieri de călătorie pe care le rumegase „în cuget“, iar atunci cînd pentru întîia oară se decide să-și părăsească locurile natale, să porceadă la drum, el avea „proiectul dusoarei de mult calculat.“

Mărturia esențială pe care pseudoepistolele acestui ardelean ne-o oferă, în legătură cu peregrinările sale prin Europa, este aceea a unui spirit cu totul lipsit de orice complexe de inferiori-

tate. Ardeleanul plecat din Drăguș, oricît ar fi de uimit în fața monumentelor Vienei, Romei ori Parisului le consideră de la înălțimea unei umanități egale în măsură cu umanitatea care a creat acele monumente. El cutreieră Europa ca un european și judecă totul în această „casă” a culturii ca unul de-ai casei.

Ce îi dădea „peregrinului transilvan” această siguranță, această naturală superioritate a spiritului? Mai puțin decît orice, conștiința originii nobiliare a familiei sale. E adevărat că nu o dată el face aluzie la această origine, la hrisoavele domnești prin care neamul său făcea parte din „patriciatul drăgușan”. Dar cum arată într-o disertațiune pe care I. Germaniu Codru Drăgușanu o ține la „6 Faur 1870” în casina română din Făgăraș, *O umorescă veridică*, eseu monografic asupra satului Drăguș, unind (înaintea lui Alexandru Odobescu), erudiția și parodia ei, pedanteria, fantezia și umorul, toate aceste hrisoave și „litere armale genuine, păstrate cu multă venerațiune sub coperiș de paie de cîteva sute de ani pînă azi”²⁵ nu sînt decît biete urme ale unei străluciri apuse. Ion Codru pomeneste zîmbind „egregia familie codreană” și pergamentele ei domnești. El știe că realitatea este alta, că „boieria” drăgușană din care se trage este mai puțin chiar decît o amintire. De aceea își permite să glumască pe socoteala ei. Adevărul pe care-l știe e altul: „Te-ai născut — își spune el — într-un sat din cele mai mizerabile, ai crescut într-o colibă de paie...”²⁶ Ceca ce îi dă sentimentul unei superiorități firești în mijlocul națiunilor diverse pe care le cunoaște ceca ce îl face să păstreze un calm al spectacolului detașat în metropolele cosmopolite pe care le cercetează nu este gîndul originii aristocratice a familiei sale, ci conștiința demnității nobiliare — înainte de toate prin origine — a neamului său. L-am văzut pe Ion Codru Drăgușanu cocoțat pe Columna lui Traian și judecînd de acolo Roma. Dar tot de pe înălțimea Columnei, a unei colonne spirituale judecă el Europa întreagă. Vedem în Drăgușanu rodul Școlii ardelenene. În superioritatea sa, în degajarea firească cu care acest băiat de țăran dintr-un sat cu „coperișe de paie” se plimbă prin Europa, întovărășește un prinț valah, girează un cabinet de lectură la Paris, e învățător la Puteaux, devine secretarul unei familii de ruși înstăriți, apoi întovărășește un alt

rus, pe prințul Bariatinski din nou de-a lungul Europei, recunoști siguranța de sine a spiritului unui om ce se simte egalul oricărui alt om. Perspectiva „peregrinului transilvan“ nu este aceea a unui provincial venit în marile capitale ale lumii. Prin educația dascălilor Școlii ardelenе, „peregrinul“ are o înaltă conștiință a demnității sale spirituale. De aici lipsa de complexe, de aici acuitatea judecății, degajarea ironică, am putea spune chiar umorul pe care și-l permite naratorul în relatarea călătoriilor sale.

Siguranța lui Ion Codru Drăgușanu nu derivă însă numai din orgoliul unei origini naționale selecte — Roma —, ci dintr-o convingere legată de o altă idee susținută cu tărie în secolul luminilor. Iată ideea în expresia lui Ion Codru: „Cu prima impresiune te faci cetățean în lume“²⁷. Peregrinul vorbea despre primele impresii ale copilăriei sale, despre micile dar hotărâtoarele experiențe ale unui băiat de țăran. Acestea nu fac dintr-însul un om redus, primitiv, al unei comunități arhaice, ci *cetățeanul lumii*. Idee aparținând, de asemenea, unui tezaur ideologic al dascălilor Școlii ardelenе. Într-o țară și într-o lume în care, cum spune Ion Codru, „funinginea patriciană cea lucie încă nu s-a măturat“²⁸, drăgușanul se simte egalul oricărui alt om și, dincolo de toate izolările, rămîinerile în urmă ale provinciei sale natale, judecătorul stărilor și oamenilor din toate țările Europei civilizate.

În această Europă, tînărul ardelean pășește cu toate simțurile deschise. Din nou asemenea lui Gil Blas și a eroilor romanelor picaresci, el traversează orașe și țări, cunoaște stări sociale diverse, își schimbă el însuși, parcă, identitatea — fiind dăruit cu un dar al acomodării uimitor — trecînd prin medii diferite. Același om ia coasa în mînă cînd trebuie să-și cîștige existența, „în țară“, la Călărașii-Vechi, e econom și țărcovnic, ori bibliotecar la Paris, secretar „curier“ prin Europa. Deși remarcă cu umor atunci cînd devine, pentru scurt timp, „practecante la cancelul administrativ în Călărași“ că a făcut astfel un pas pe calea „procopselei“, cum se zice dincoace“²⁹, el nu caută *procopseala*. Din toate peregrinările sale nu se alege decît cu *esperiința* și cu amintirile pe care le va transcrie.

Epicureism al unui etern diletant? Ion Codru vorbește o dată despre sine ca despre un epicurean. În Paris i se pare, la un moment, că a descoperit „raiul maometric“. Dar același Paris i se pare, altă dată, „una den cloacele omenirii“. Moralistul dintr-însul veghează. Epicureul e, de fapt, un sceptic temperat asociat cu un credincios într-o ordine morală și spirituală. Realitățile Europei îl interesează mai curînd decît ideile ei. Fervoarea cetățenilor parizieni care plîng și strigă pe străzi, în ziua ceremoniei depunerii trupului lui Napoleon la domul Invalizilor îl uimește. Nu uită să noteze ironic, amintindu-și strigătul „Vive l'empereur“ : „Și el mort de 20 de ani!“

Ironie a unei inteligențe care-și învinge tot timpul perplexitățile. *Peregrinul transilvan* al lui Ion Codru Drăgușanu este documentul des-provincializării spiritului transilvan.

8. ION AGÂRBICEANU ȘI SENTIMENTUL TRANSILVAN AL TAINEI

Între două tradiții spirituale — cea augustiniană și cea franciscană — Ion Agârbiceanu optează hotărît pentru a doua. Nu găsim în opera sa condamnarea naturii „bolnave“. Dimpotrivă. Natura este exaltată ca un vas ales al purificărilor posibile. Dacă în *Confesiunile* sale, Augustin, episcopul din Hippo, se întorcea cu oroare asupra rătăcirilor tinereții sale, dacă mărturisirile sale aveau caracterul unei jertfe de propițiere, în amintirile sale, Agârbiceanu concepe întoarcerea în copilărie — în natura, în satul copilăriei — ca pe o revenire la izvoarele pure ale vieții, ca pe o „înturnare“ într-un tărîm edenic. Multe din paginile acestor „amintiri“ (pagini din *Geasuri de seară*, *Chipuri și icoane*, apoi amintirile — în ultima perioadă a vieții — *Din amintirile unui fals vînător*, *Din copilărie*, *chipuri și povestiri*, *Din munți și din cîmpii*, *File din cartea naturii*) ne amintesc patosul „frățiorului“ din Assisi, care a știut cu o atît de candidă încîntare, după secole de suspiciune la adresa celor ale firii, să laude soarele („fratele nostru mai mare“), luna, stelele, focul, aerul, pămîntul, ba chiar și sora noastră în timp, Moartea. Parfumul naiv, suav din Fioretti poate fi re-

cunoscut în toate aceste „chipuri“, „icoane“ și „file din cartea naturii“.

Ne oprim, în cele ce urmează, asupra câtorva pagini din *Amintirile* lui Agârbiceanu, volum publicat în anul de tristă amintire, 1940. Zăngănitul armelor, vacarmul sinistru al acelui an au acoperit cu totul vocea domoală a povestitorului ardelean. Cartea nu s-a bucurat atunci de aproape nici o audiență și așteaptă, încă, să fie retipărită.

Trebuie să remarcăm, înainte de toate, tonalitatea acestei cărți. Domină tonurile unei voci bătrânești. O surdină aproape continuă înăbușă sunetele : vocea povestitorului (travestit cu această ocazie într-un bătrîn judecător, pensionar, dezabuzat) este aceea, blînd-melancolică, a senectuții. Trădîndu-și adevărata identitate, naratorul fictiv, „judecătorul“, se exprimă pe-alocuirea cu mansuetudinea eclesiastului. Niciodată Agârbiceanu n-a fost ceea ce se cheamă un răzvrătit. Dacă „judecătorului“ (ca și preotului care era de fapt) i-a fost dat să pipăie „boale și rane ale duhului“, acestea l-au îngrozit mai mult, cu privire la „posibilitățile de bine și de rău care sînt înrădăcinate în ființa“ omului, decît l-au îndemnat la luptă pentru stîrpirea lor. Nu răzvrătire, ci blîndețe. Acest duh al blîndeții pe care îl proclamă naratorul din *Amintirile* este semnificativ nu numai în ce privește statutul moral pe care el îl adoptează, în raporturile cu semenii săi, ci și în ce privește relația estetică a observatorului cu lumea pe care o reprezintă. „Tîrziu de tot — mărturisește naratorul în *Amintirile* — am înțeles și eu că nu răzvrătirea e leacul împotriva realității, ci înduioșarea, bunătatea și mila pentru neputințele noastre ale tuturor și năzuința sinceră de-a pricepe slăbiciunile omului și a le lecui după putință.“ Această atitudine simpatetică presupune participarea, refuză detașarea obiectivă. Ea privilegiază valorile patetice, conferind afectelor duioase un prestigiu estetic.

Emoțiile aparținînd unui registru minor nu exclud, în aceste amintiri, un cert primat al senzorialului. Agârbiceanu vădește o acută sensibilitate, o stare de veghe excepțională a simțurilor. El notează, cu o finețe care revelează un sensual ascuns sub faldurile sentimentelor, îndeosebi senzații olfactive. Gama este bogată, sfera odoratului este întinsă și diversă. Iată cîteva din aceste mirosuri de bună mireasmă pe care le sesizează și în-

seamnă cu voluptate : parfum al „fînului mirositor presărat pe zăpada proaspătă“, „mireasma caldă a făinei proaspete“, hainele „miroseau ca grămada de lemne verzi, de vîrfuri, din fundul curții“, mireasma cvanescentă, subtilă a „unor flori mirosite de mult“, mirosul de busuioc uscat de la grindă, „aroma florilor de cîmp și a copiilor“, „mireasma de calapăr, celit și de busuioc“. Povestitorul știe : „că o șură plină de fîn, sau o claie începută, e un muzeu de miresme de flori și ierburi uscate și adieri de biserică tămîiată“. Într-un asemenea muzeu al aromelor (nimeni nu l-ar bănuî pe Ion Agârbiceanu de estetism și n-ar risca o apropiere a acestor simfonii olfactive de acelea regizate de rafinat-decadentul Des Esseintes al lui Huysmans), interpretările și sintezele cele mai ciudate se produc spre mai marea satisfacție a celui care îl gustă. Astfel, iată o remarcă în care subtilitatea senzorială se aplică asupra unor materii de frustă rusticitate : „Dar nici mirosul zăpezii, nici al fînului nu se nuanțează cu adevărat decît după ce se pune gerul și zăpada îngheață tun, cîntînd cu zeci de glasuri clare supt opincă ! Atunci mirosul zăpezii se suptiază, devine pișcător, tare, iar al fîrului e mai puternic.“ La margine de pădure, îndeosebi efluviile mirositoare devin agresive, amețitoare. E mireasma vegetației sălbatice, a urzicilor și bozilor. Pe cînd „urzicile neculese, nemîncate de nime, creșteau mari, dese, grase, puternice și la fiecare adiere a vîntului își trimiteau mirosul pișcător pînă departe“, în schimb, cele „moarte“, ale căror perișori nu sînt veninoși — „au o mireasmă mai potolită, mai dulce și înfloresc în potire mici, albe și roșii, în cari intră pe jumătate albinele, ținîndu-se bine cu picioarele de dinapoi“. Mirosul bozilor, al izmei se ia la întrecere cu cel al urzicilor. În pădure „miroase a ceară proaspătă și a tămîie“ (remarcăm la prozatorul ecleziasat frecvențele asociații bisericești).

Aici, fiecare frunză își are aroma sa. Cunoaștem, după miros, frunza de stejar, de fag, de arțar, de carpin. Vara, lanurile răspîndesc valuri de mirosuri ; din porumbiște se înalță o mireasmă sărată. Cînd o aduce mai întărită, o boare nevăzută, „simțai miros tare de sălbăticiune“. Nu pot fi enumerate toate aceste varietăți ale „muzeului“ de miresme (mai vast decît celebra și artificioasa „orgă de mirosuri“). Toate cele ale firii își au mirosul lor, care se mai diversifică după ceas și

anotimp și relația olfactivă în care intră zăpada care se topește nu miroase la fel cu cea întărită, care scîrție sub opinci. Dealtfel, nu numai cele ale firii ci și cele făurite de om își au felurile miresme. Astfel, cînd pornesc caii, naratorul simte în nări un „miros sărat de curele“. Infinită varietate a mirosurilor. Între acestea și diversitatea lumii și a vieții, raportul este direct și imediat sesizabil. „Fiecare cu mireasma lui. Varietatea vieții e fără de margini“ — recunoaște Agârbiceanu prin intermediul naratorului său fictiv.

Ne-am oprit asupra acestui aspect aparent secundar al „amintirilor“ prozatorului pentru că el revelează, printre altele, caracterul eminamente senzorial al universului din ficțiunile sale, ca și aplecarea sa spre anumite voluptăți sensuale care vădește — în pofida tuturor rezistențelor spirituale dintr-însul — un anume estetism inconștient și, desigur, bine temperat.

Dar toate aceste elemente ale unui univers senzorial ne conduc, de asemenea, spre o altă constatare, mai ales atunci cînd le opunem unei apetențe, mult diferite, a povestitorului ardelean, aceea (ce ține, dealtfel de o tradiție subiacentă a spiritului transilvan) a depistării unei sau unor *taine*. Pe cît de concrete în zemoasa lor carnalitate sînt toate acele ierburi și jivine din spațiul ficțiunilor memorialistice ale lui Agârbiceanu, pe cît de placentare sînt notațiile sale de realitățile surprinse în cea mai materială materialitate a lor, pe atît de evanescente apar lucrurile și fapăturile din acest spațiu, atunci cînd naratorul le privește, „sub pecetea tainei“.

Să considerăm mai de aproape această prezență a tainei în *Amintirile* lui Agârbiceanu.

Putem vorbi despre un sentiment al tainei, ca o înfiorare în fața necunoscutului, fior pe care l-am putea numi metafizic dar care nu se exprimă, în textele povestitorului, prin speculații, dacă nu prin cele, simple, identice cu o simplă exclamație nedumerit-tulburată a unui spirit deloc dispus spre complicate meditații filosofice. Astfel, odată, naratorul din *Amintirile* contemplînd, din mersul carului, lanurile întinse mustind de viață, pîrguindu-se sub soare (peisaj afectiv amintindu-ne pe acela din *Vara* lui Coșbuc), se întreabă: „Era un dar al cerului sau al pămîntului? Sau naștea din sărutarea cerului cu pămîntul? Un fior îmi trecu prin suflet: în ce

taină nepătrunsă plutim și sîntem?“ Sentimentul tainei exprimat sub forma aceasta ingenuă se suprapune senzațiilor pe care natura agrestă i le oferă povestitorului și pe care acesta le notează concomitent cu „înfiorarea“ în fraze de o densă concretețe. „Taina“ este asociată, rezultă — s-ar putea spune — din trăirea directă, prin simțuri, din observarea lanurilor de porumb luminînd „într-un verde grav, întunecat“, a pămîntului reavăn încă, a buruienilor năpădind firele de porumb, a mireasmelor sărate ridicîndu-se din ele, a grînelor înspicate, a grăunțelor plămădindu-se în învelișul lor verde și țepos ș.a.m.d.

După cum toate își au, pentru narator, mireasma lor, tot astfel toate își au taina lor. Acest mister al lucrurilor care constituie oarecum fața lor de umbră apare, în mod paradoxal, odată cu prezența lor materială. E adevărat că, de obicei, sentimentul tainei se manifestă în contact cu o absență : cu lipsa luminii, a fermității, a certitudinii. Agârbiceanu face mărturisiri în privința temerilor obișnuite sau mai puțin obișnuite ale copilului, adolescentului, sau omului vîrstnic. Teama de distanțe, de depărtări, de abisul dintre lucruri. De aici, în parte, admirația pentru țăria țăranilor. „Ei au aruncat puntea care suprimă distanțele.“ De aceea : „poate ei sînt cei mai înțelepți fii ai pămîntului“. Tot astfel sînt temerile de noapte, de singurătate, de „nimic“. „De nici o realitate nu ne înfricoșăm în lume atît de tare ca de *nimic*. Poate de aceea ne temem și de moarte, de nimicul ce-l presupunem în ea, în împărăția ei. Poate aceasta e firea sau legea fundamentală a ființei viețuitoare conștiente, să aibă oroare de neființă.“ Din nou o tentativă mai mult jaculatorie, de a exprima rezultatul unei meditații. Dar, nu acestea sînt momentele în care *taina* devine cu adevărat prezentă în textele lui Agârbiceanu. „Judecătorul“ său (care e mai curînd un preot travestit) nu excelează în aceste reflecții. El pune mult mai bine în lumină acel sentiment foarte ardelenesc al tainei (avînd mai vechi rădăcini populare) prin sugerarea lui indirectă decît prin declararea sa fățișă. Iată ce spune Ilarie, un țăran bătrîn : „Mie-mi pare că prea ni se amestecă viața cu a celor duși dintre noi, oameni, dobitoace ori chiar lucruri. Îmi aduc aminte, bădișul meu, ce pustiu a năpădit ograda și grădina noastră după ce a ars șura cea veche. Toate lucrurile între cari am trăit duc cu ele, cînd nu

mai sunt, o parte din sufletul nostru.“ *Sunt lacrimae rerum.* Acesta este, dealtfel, titlul unui capitol din *Amintirile* lui Agârbiceanu. Ca și lucrurile de fapturi, acestea sînt legate între ele prin tainice legături. Umbra strămoșului Pavel e de mult pierdută în noapte, dar urmașii îi poartă „moștenirea materială în fluierile picioarelor și în genunchi“.

Taina e tulburătoare, oamenii din satul lui Agârbiceanu se împacă însă cu ea. Moartea, de pildă, nu înspăimîntă pe nimeni. În capitolul „Într-o seară ploiasă“, prozatorul prezintă un priveghi ca o scenă pastorală de gen a măștrilor din secolul al XVIII-lea, amintindu-ne de asemenea, prin atmosferă, similar tablouri din povestirile lui Pavel Dan. „La vecini, în tindă, ședeau în jurul mesei vr'o șase bărbați. Lampa ardea cu o flacăra mică, atîrnată în grindă. Pe masă o cană cu vin și păhărele. Într-un colț, o pereche de cărți de joc, murdare, vechi. În cameră miros greu de fum, de tutun tare. Unii trăgeau din pipe scurte, roșii, alții din țigări groase.“ Nici o taină în pasta densă, foarte concretă, a acestei reprezentări. Taina a fost pusă sub obrocul realiilor, al lucrurilor, al gesturilor, al oamenilor. Iar scriitorul nu ridică nicidecum acel obroc pe care el însuși l-a așezat și pe care-l descrie cu luare aminte.

El este asemenea acestor țărani care „știau, prin instinct metafizic, că nu-i bine să tulburi zadarnic fîntîinile adînci dinlăuntru...“ Proza sa primește, însă, prin haloul acesta de umbre care învăluie, care pătunde, lucruri și fapte, o dimensiune a adîncimii.

II

1. „CÎMPIA“, SPAȚIU—MATRICE

Dacă, omenește vorbind, e legitimă durerea pentru pierderea prea timpurie a unei fapte atît de vii și a unui scriitor atît de dăruit cum a fost Pavel Dan, literar vorbind regretul pentru opera *care ar fi putut să fie* nu-și are nici o justificare. Lucrările unui artist — atît cît lasă el în urma lui — alcătuiesc opera sa, și se judecă în sine, nu după ceea ce ar fi putut ele să devină dacă.. Cele cîteva povestiri ale

lui Pavel Dan alcătuiesc o *operă* care-i legitimează pe de-a-ntregul existența ca artist și ca om. Putem visa, eventual, la aceea ce ar fi putut să fie acel vast epos, pe care se pare că-l pregătea, acel „mare cântec al satului“, *Ospățul dracului*, romanul Cîmpiei care ar fi avut „șapte frați în centru“. Dar asemenea reverii sînt zadarnice. Dacă pentru Pavel Dan unele din textele, pe care ni le-a lăsat erau doar studii, materiale pregătitoare pentru o mai amplă operă visată, pentru noi ele sînt ceea ce sînt în sine, elemente ale unui univers fictiv, singurul proiectat și realizat de scriitor.

Caracterul cosmic al unor scrieri, capacitatea lor interioară de a se organiza într-un univers constituie simptomul inițial și esențial al unei opere. Paginile lui Pavel Dan vădesc acest caracter. De aceea, spre deosebire de unele rare cazuri dilematice — precum acela al *Paginilor bizare* urmuziene — în care criticul se simte obligat, odată cu analiza unei opere, să dovedească faptul că are într-adevăr în fața lui o *operă*, textele scriitorului Cîmpiei Ardealului (printre care doar cîteva de cea mai autentică valoare artistică) alcătuiesc, în mod evident, o *operă*.

Aceasta, înainte de toate, pentru că Pavel Dan a avut darul, rar, al prozatorului care-și descoperă de la început un spațiu al său. Prin creația sa, se înscrie într-o geografie literară a țării — ca și Cîmpia Dunării de jos prin scrisul lui Panait Istrati, Marin Preda, Ștefan Bănulescu, Fănuș Neagu —, devenind un *spațiu al fabulei*. Spațiu-matrice al imaginației. Cum a arătat Monica Lazăr, în monografia pe care i-a închinat-o scriitorului: „Postul de observare și investigare a lumii și vieții, pe care și l-a fixat Pavel Dan și pe care-l descrie cu insistență... este satul său natal, investit, complimentar, prin opera odată încheiată, cu culorile legendei“³⁰. Dealtfel, scriitorul însuși avea conștiința faptului că opera sa e placentară acestui spațiu-matrice: „...cred că de la *Balade și idile* n-a mai apărut în Ardeal o carte mai ruptă de pămîntul acesta“ (scrisoare citată de M. Lazăr³¹). Dar satul din Cîmpie nu e doar matrice a imaginarului ci și proiecție a sa. „Cîmpia“ lui Pavel Dan e înainte de toate un spațiu fictiv și numai în subsidiar reprezintă un obiect geografic-etnografic. Ca și imaginarii Joknapatawpha, comitatul fictiv al operei lui Faulkner

(legat printr-un solid cordon ombilical de realitatea fizică și morală a „sudului“ american), tot astfel acestei „Cimpii“ din ficțiunile scriitorului român i se poate trasa o hartă, pe care editorul și monografistul operei lui Pavel Dan se simt deopotrivă obligați să ne-o ofere.

2. DEZRĂDĂCINARE SAU REMUȘCARE ?

Intrucât am amintit numele lui William Faulkner, să cităm o declarație a acestui om care detesta marile orașe, care — trăind un timp la Paris — a evitat cu grijă pegra literară a expatriaților din Cartierul latin, cu Hemingway, Dos Passos, Gertrude Stein *e tutti quanti*, și care, știind prea bine unde sînt rădăcinile sale, s-a întors la Oxford-Mississippi, pentru a trăi ca fermier și creator al „Faulkneriei“. Dar, iată cuvîntul său : „Eu nu sînt decît un țaran“. Dacă îl credem pe cuvînt, el este unul din ultimii țărani ai țării sale. În orice caz sînt din ce în ce mai puțîn scriitorii care-și pot afirma — asemenea lui Faulkner — atașamentul lor la o lume rurală în retragere, în acest secol al urbanizării globului. Pavel Dan era unul dintre aceștia. În povestirea plină de elemente confesive, *Zborul de la cuib*, în care istorisește moartea și îngroparea tatălui său, el pune pe seama alter ego-ului său fictiv, un tînăr profesor, fiul mortului, următoarele : „Își dă seama că e o creangă ruptă din trunchiul puternic al satului, aruncată undeva în lume. Cea mai tare rădăcină e frîntă și închisă acolo în sicriu.“ Am reamintit aceste cuvinte (cf. mai sus paragraful 3 pentru restul citatului) semnificative prin patosul lor manifest. Patos al dezrădăcinatului ? Mărturisindu-și nu o dată — direct în unele declarații, mijlocit în unele ficțiuni — legătura sa cu „trunchiul puternic al satului“, sau deplorînd ruptura sa de acest trunchi, Pavel Dan indica, fără doar și poate, rădăcinile creației sale. Literatură a dezrădăcinării, cum s-a afirmat de atîtea ori ? Mai curînd, cum am văzut, o literatură a remușcării. Remușcarea intelectualului ce s-a rupt de obîrșiile sale, le-a trădat într-un fel sau într-altul și care simte obligația unei expieri, a unei reparații. Toți scriitorii moderni ai satului trădează o proastă conștiință ca și nevoia unei compensări. Spre deosebire

de cei mai vechi care, părăsind lumea rurală, continuă să păstreze nostalgia unui paradis pierdut, aceștia — atunci cînd sensibilitatea lor nu se „taie“, iar cugetul lor nu se obnubilează își vor aminti întotdeauna că au asistat ca martori și spectatori neputincioși la o agonie, că au preferat să evadeze dintr-o lume care se scufunda și care va continua să-i sfișie mărunt și sistematic, ca amintirea unei crime, în Parisul oșios al lui Faulkner, în Bucureștiul lui Goga ori Rebreanu, în Clujul ori Blajul lui Pavel Dan. Ei vor clama uneori : „de ce m-ați dus de lingă voi“, vor încerca reparații oratorice, spectaculoase, aducînd „lauda țăranului“ ori „elogiul satului“, dar rana va continua să sîngereze și un glas tainic să șoptească : ai asistat la pieirea unei lumi din care ai fugit, ce ai făcut pentru ea ?

Căci Pavel Dan știe, ca și Faulkner — *mutatis mutandis* — mai clar decît predecesorii săi — Slavici, Agârbiceanu ori Rebreanu — decît contemporanii săi — „populiștii“ maghiari, ori transilvănenii Kós Károly sau Tamási Aron, elvețianul Ramuz ori francezul Giono — că lumea satului din Cîmpia Ardealului pe care o cunoștea el, acel trunchi din care s-a desprins este minat de diverse rele. El e conștient de faptul că satul e amenințat în însăși rădăcina sa, că e supus unei degradări, unui proces fatal. Dacă ar fi scris *Ospățul dracului*, marele roman al satului, acesta ar fi fost — probabil — un *thrênos*, un cîntec funerar al lumii rurale în dispariție.

3. ISTORIA UNEI AGONII

Orice agonie e o luptă între viață și moarte. Pavel Dar (asemenea altor „redescoperitori“ intelectuali ai satului, în secolul nostru) are o dublă viziune asupra universului rural, derivînd din ambivalențele conștiinței cărturarului care a părăsit satul. Pe de o parte, acesta îi apare investit cu virtuțile autenticității, e lumea adevărată în care se ascunde sîmburele vieții necunoscut lumii urbane ; pe de altă parte, acesta îi apare minat de contradicții, e o lume mizeră, viciată, e prin excelență locul anti-idilic. Atașamentul la valorile satului și detașarea critică purced din dubla raportare a unei conștiințe care se condamnă pentru faptul de a se fi rupt de o realitate

originară și care se justifică denunțînd racilele acelei realități în ipostazele ei degradate.

„Cîmpia“, spațiul ficțiunii lui Pavel Dan, este locul de întîlnire al unui plan atemporal, al unei umanități care trăiește, aparent, conform unor coordonate perene, cu un plan evident temporal. Agonia satului arhaic nu rezidă, firește, doar într-o corupere a atemporalității sale prin intervenția unor factori istorici-temporali. Acea seducătoare teorie, pe care Lucian Blaga o schițează în *Elogiul satului românesc* și o dezvoltă în *Geneza metaforei și sensul culturii*, conform căreia satul trăiește exclusiv într-o „geografie mitologică“ și în atemporalitate, nu se justifică sociologic. Poetul-filosof are grijă, dealtfel, să vorbească despre un sat situat într-un trecut indeterminat. „Astfel — arată el în *Geneza metaforei* — satul era situat în centrul existenței și se prelungea prin geografia sa nemijlocit în mitologie și în metafizică... Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viață totalitar, dincolo de al cărui orizont nu mai există nimic. Aceasta este conștiința latentă a satului, despre sine însuși.“ Această conștiință a unui destin cosmic — dacă vreodată a existat fic și în stare latentă — s-a modificat prin intervenția unor factori ce integrau satul într-un destin istoric. Dar, repetăm, nu numai coruperea atemporalității satului prin temporal a provocat descompunerea satului arhaic. Asistăm, de fapt, la o lume care își pierde organicitatea sa. Scriitorii moderni ai satului au surprins, din diverse unghiuri, istoria unei agonii, prin devitalizare, prin denaturare. Dacă orașul triumfă asupra satului, aceasta nu e victoria istoriei asupra anistoricului cît și a civilizației abstracte asupra unei culturi organice.

În ansamblul ei, lumea rurală pe care ne-o înfățișează Pavel Dan nu este anistorică, deși e afectată de un imobilism istoric. Unele din narațiunile sale pot fi localizate în timp. E evident că acțiunea din *Urcan bătrînul*, din *Îl duc pe popă* ori *La închisoare* se referă la epoca dinaintea sau din timpul primului război mondial. Valer, nepotul bătrînului Urcan, s-a întors din catane, de la *Kadetschule*, iar pe părintele Mare Gheorghe îl ridică jandarmii unguri la „mai bine de doi ani“ după izbucnirea războiului din 1914—1918. S-ar părea că și alte istorisiri au fost construite din elemente ce aparțin unei epoci revolute, avînd la bază povestiri ale bătrînilor satului. Dar

universul rural din literatura lui Pavel Dan (cu excepția nuvelei *Iobagii*) pare lovit de o anumită *atonie istorică*. Istoria n-a pătruns încă, cu adevărat, în sat. Nu există o deosebire netă între viața rurală dinainte și de după primul război mondial, așa cum apare ea în aceste nuvele. Pe povestitor nu-l preocupa într-atât evenimentul localizabil istoric, cât un substrat uman, o zonă a gesturilor intemporale.

Construindu-și universul său fictiv, Pavel Dan se concentrează îndeosebi asupra unor aspecte ale procesului agonice care afectează lumea rurală. Satul și-a pierdut organicitatea, socotește el, pierzându-și, printre altele, „credințele”. Știm că desacralizarea nu este un proces modern. El este cunoscut chiar și în timpurile străvechi în care mitul era activ. Într-un studiu remarcabil din *Stilstudien*, Leo Spitzer cercetează fenomenul stilistic al „gramaticalizării”. Termeni care aveau o înaltă valoare cultică, desemnând realități sacrale, se degradează prin uzaj, devin simple formule goale, particule de utilitate pur gramaticală. Vocabule sacramentale se preschimbă, prin corupție, în cuvinte sacrilege, în simple injurii, apoi devin banale interjecții ce nu răspund decât unor impulsuri de umoare afectivă. În lumea ficțiunilor lui Pavel Dan, *desacralizarea* și, consecutiv ei, această gramaticalizare a locuțiunilor altă dată sacre este foarte înaintată. Dar fenomenul care din punct de vedere estetic este remarcabil intuit de scriitor și proiectat în prozele sale, este acela al răsturnării ritului în trivialitate, al dizolvării tragicului în grotesc, al conjuncției bocetului cu batjocura.

4. SPECTACOLUL ORGIASTIC AL RĂSTURNĂRII RITULUI

Să considerăm mai de aproape *spectacolul* care constituie punctul central, revelator al viziunii lui Pavel Dan, spectacolul unei lumi desacralizate, în care au mai rămas la suprafață sub forma unor „superstiții” ori a riturilor convenționale, anumite gesturi arhaice, degradate, trivializate prin golire interioară, gata să treacă în contrarul lor. Să urmărim răsturnarea riturilor în batjocură, substituirea tragicului prin grotesc, înlo-

cuirea lacrimilor prin râs în acele scene de „comîndare“, înmormîntare, în care universul lui Pavel Dan se revelează, în agonia sa esențială, prin *spectacolul orgiastic*.

Miturile, credințele arhaice, antropologia ca și o metafizică „sălbatică“ (în sensul dat de Lévi-Strauss cuvîntului) au considerat întotdeauna pragul existenței ca și limita ei finală drept situații de criză. Nașterea și moartea : dublă ocazie pentru ca existența să-și atingă adevărul ei cel mai profund și, totodată, ca existența să se piardă pe sine, să se înstrăineze cu totul de sine. Căderea în existență, ca și ieșirea din existență descoperă adevărul și minciuna (sau neantul) existenței. De aici, înconjurarea acestor prilejuri supreme cu toate semnele *patosului* (căci adevărul nașterii sau morții e patetic), dar și cu cele ale *măști* (căci nașterea și moartea par tainic-mincinoase). Spectacolul ambivalent al nașterii și morții în lumea desacralizată a satului prezintă, deci, o împletire a bocetului cu batjocura, a patosului înalt cu trivialitatea. Se pare că o asemenea ambivalență a spectacolului ritual este arhaică, aparține celor mai vechi straturi ale culturii. Ea nu este un rezultat al agoniei acestei lumi arhaice. Desacralizarea (sau gramaticalizarea) e un fenomen permanent. Concomitent, încă, cu secarea riturilor, cu degradarea gesturilor se produce, în timpurile străvechi, o umplere a lor. În condițiile sociologice ale satului din timpurile moderne, procesul e univoc, desacralizarea mergînd paralel cu agonia lumii rurale arhaice.

Se pare că Pavel Dan a intuit importanța, dacă nu și întreaga semnificație a acestui proces. Exegeții săi (printre care îndeosebi, Monica Lazăr și Cornel Regman) s-au oprit cu pertinență asupra prezenței obsesive a ritualului înmormîntării în nuvelistica sa. Aceasta nu înseamnă, firește, doar o simplă investigare folclorică, o reprezentare a unei realități etnografice. Spectacolul care apare nu o dată în textele prozatorului are pentru el o valoare revelatoare privind existența umană.

Să analizăm, din această perspectivă, nuvela *Priveghiul*. Moartea lui Toader, țăranul umil și muncitor, chinuit de nevăstă și fată, ca de două harpii, este prefigurată, anunțată, la începutul povestirii prin cuvintele unui bătrîn cîrciumar ungur. Acesta e cocoșat, deci e „însemnat“, e purtător de semn fatidic, conform unor credințe populare azi devenite superstiții. Figură

de înțelept, monstruos, pe cît de oribil pe atît de ridicol, cîrciumarul are într-însul ceva extrauman ; el „*aduce a om*“. Dar iată portretul său : „Cîrciumarul sufla greu, posăind, ca un foi. Cum sta cu cocoșa rezimată, nevăzîndu-i-se picioarele, jumătatea de jos a trupului fiindu-i acoperită de tejghea, părea un animal diform, așezat pe masă. Doar capul mic, lipit de trup fără ajutorul gîtului, ochii șterși și nasul străbătut de vinișoare aduceau a om.“ Acest monstru e o făptură cu rol psihopomp ; e lva îndrepta (fără să știe) drumul lui Toader spre moarte. Într-adevăr, cum îl vede pe acesta lîngă tejgheaua lui bînd un pahar de vinars, face o asociere între țăranul trudit din fața lui și socrul acestuia, chinuit și el de muiere. Îi și spune : „Io cunoscut pe socru-to. Fost vecini. Re muiere vut la el. Atîta necăjit că vomul musai închide în casă și dat foc. Luvat funie și mers la pădure se spînzure.“ Cuvintele cîrciumarului constituie o prefigurare, un semn, un îndemn. Drumul spre casă al lui Toader după această convorbire a sa cu cîrcimarul este drumul său din urmă. Semnele premonitorii apar fără să fie bănuite, știute. Țăranul se simte, deodată, desprins de toate. „Se gîndi că și-a uitat afară, în curte, carul cu sacii de făină. Gîndul îi trecu pe dinaintea minții ca un străin, neluat în seamă. Parcă ar fi fost vorba de altcineva, nu de casa lui.“ Mai apoi se oprește nehotărît, „cu haina pe mîna, cu funia după gît“. Despre această funie nu ni se vorbise pînă atunci. Ea apare, parcă ar fi o *repetiție* a actului săvîrșit de socrul sinucigaș („luvat funie“). În sfîrșit, cînd ajunge acasă, în curte, lîngă fîntînă, e fulgerat de o privire străină. E chipul său răsfrînt de apa fîntînii. Moartea sa — cu voie sau fără voie — ascultă de un îndemn mult mai adînc. Într-o vedenie finală, înainte ca piciorul să-i lunece pe piatra de lîngă fîntîna fără ghizduri, îi apar ochii verzi ai cîrciumarului psihopomp, ca un îndemn suprem. Înainte de moarte, scriitorul remarcă într-o admirabilă secvență încremenirea lumii. „Toader n-auzea și nu înțelegea nimic. I se părea că e liniște adîncă. Că salcîmii, casele și satul întreg e împietrit de vrerea lui Dumnezeu. În mijlocul acestei lumi moarte sta el, atîrnînd de cumpăna fîntînii, cufundat în suriul amurgului.“

Dar *spectacolul* începe abia acum, după moartea acestui „supus și obosit rob al pământului“. Spectacolul implică apariția *multitudinii, a poporului*. Sătenii se adună la casa mortului oferindu-și spectacolul comiserățiunii și, totodată, al batjocurii. „Priveghiul“ este o acțiune rituală. Dar ritul cuprinde — chiar în forma sa arhaică — pe lângă lamentația celor îndurerați, un rîs nu mai puțin ritual. Întrucît riturile și-au pierdut, în mare parte, conținutul și semnificația sacră, ele sînt simple relicve psihologice; amalgamîndu-se cu jocurile afectelor, ele au devenit o expresie a sensibilității. Această sensibilitate — în ficțiunea lui Pavel Dan — e ambivalentă, patetic-grotescă, după cum ritul originar avea o dublă față.

De la început, în jurul cadavrului lui Toader, scos din fîntînă, bocetul femeii sale, Todorica, are alura unei ocare: — „Tulai, Toadere, ce mi-ai făcut, mîncu-ți mămăliga! Toată lumea a zis că te-am bătut, dar de te-ai scula o dată, ți-aș stinge soarele! Nu te rabde Dumnezeu, că mi-ai făcut casa de minune!...“ Scriitorul recurge, în această scenă ca și în altele, asemănătoare, din nuvelistica sa, la o manieră a iluminăției brutal-naturaliste. Să nu uităm că mult hulitul obiectivism naturalist care se complăce în expresia violenței, în sordid ori macabru este mai apropiat modalității vizionare decît celei „științifice“ a reprezentării realului. Utilizarea unor procedee naturaliste — la Pavel Dan ca și la Liviu Rebreanu — decurge din structura *vizionară* a imaginarului la acești prozatori, nu dintr-un program pozitivist. Obiectele, gesturile, cuvintele sînt luminate strident, în paginile cele mai dramatice ale operei lor, violența dobîndind o valoare estetică — mediatoare, desigur — în economia viziunii. În asemenea pagini, realismul transilvan, manifest în atenția grijulie cu care prozatorii Ardealului — printre care Rebreanu și Pavel Dan — urmăresc reacțiile, este mai curînd un naturalism sui-generis. Dealtfel, abia azi înțelegem în ce măsură naturalismul (chiar cel mai autentic, al lui Zola) trădează schemele, datele și instrumentele pe care doctrina sa pozitivistă-scientistă și le impusese, pentru a da frîu liber unei specifice aspirații vizionare.

Așadar, Pavel Dan proiectează spectacolul din *Priveghiul* utilizînd procedee naturaliste. Mortul e dus de oameni în „casa dinainte“, în ciuda opoziției îndrîjite a Susanei, fiica

răposatului („Nu-l puneți acolo, că murdărește și lasă miros“). Dar ritul, în elementele sale cele mai simple, de cinstire a mortului, trebuie îndeplinit. În jurul cadavrului se încinge o mică luptă, apa țîșnește din gura înecatului, ochii se deschid etc. Pe încetul, lumea adunîndu-se, se încinge un adevărat dialog între un cor și un anticor, între cei care cinstind mortul îi ocărăsc pe cei care l-au chinuit și-l necinstesc, de o parte, și aceștia din urmă de alta. Preotul și dascălul intervin cu un simulacru al ritului creștin, opunînd gravitatea ceremonială hulei. Cu plecarea reprezentanților cultului se încheie un act al dramei rituale și începe „priveghiul“ propriu-zis. Esențială în scena care urmează, pagină de mare măiestrie a scriitorului, e surprinderea *indiferenței* față de mort, stare neutră, din care — ca dintr-un zgomot de fond — se ridică vocile pasiunilor umane, ritualizate în bocet ori degradate în ocară, patos și batjocuri unite, deopotrivă, în spectacolul *jocului*. În timpul priveghiului ; „Nimeni nu se gîndea la mort“. Ca și în nuvela *Ursita* în care un muribund simțindu-și sfîrșitul se tînguie dar plînsul său nu găsește nici un ecou în cei din jurul său — făpturi dealfel simțitoare, apropiate, nevestă și cumnat —, tot astfel mortul e acoperit cu hainele, pieptarele și căciulile celor ce se îmbulzeau în cameră. Ca și în expresia populară sud-americană care folosește eufemistic pentru „a muri“ expresia „a devenit indiferent“, moartea în sat înseamnă o intrare în conul de umbră al indiferenței. Priveghiul e, de altfel, prilej de băutură, cîntec și joc. Se bea și se joacă cărți. În fond, acestea sînt formele perfect desacralizate ale ritului. Beți, adormiți, oamenii nu mai știu de sine : „altcineva cîntă prin gura lor“. Rit trivializat. Descrierea micilor manevre ale țăranilor ce-și scot prudent bănuții „din buzunare mari, unde pîinea se amesteca cu tutunul, din brîiele late de piele, din batistele murdare și din pungile păstrate cu îngrijire sub cămăși...“ denotă mai puțin acuitatea privirii observatorului cît intuiția vizionarului care-și construiește scena „priveghiului“ privind-o în oglinda deformatoare a pateticului convertit în grotesc. Jocul însuși, întrerupt de sudalme, la căpățiul mortului înmormîntat între hainele oamenilor, are o alură vag sacrilegă, blasfematorie. Dar batjocura, „greaua batjocură țărănească“, atît de subtil înțe-

leasă de Pavel Dan, este și ea — sub chipul teribil de profan pe care-l ia — o formă a ritului luat în deridere. Deriziunea însăși, ca și bocetul vag ce se înalță o clipă sînt stîrnite de prezența morții, a cadavrului, înveliș indiferent al unei transcendente absente.

În ultimul act al spectacolului apare din nou o făptură bizară paraumană, un om din calea căruia ceilalți se feresc „ca și cum ar fi intrat în casă o dihanie înfricoșătoare“. Ca în jocurile cu măști celebrînd momentele mari ale existenței umane (naștere, inițiere, moarte) ori cosmice (încolțire, recoltă), tot astfel în *spectacolul* ficțiunii lui Pavel Dan ieșirea din rîndul celor vii a lui Toader e anunțată prin „figura“ monstruos-oribilă a cîrciumarului cocoșat, și încheiată printr-o altă figură excentrică, aceea a nebunului înțelept al satului, Șuta. Amîndoi sînt purtători de măști animaliere : unul „părea un animal diform“, altul pare „o dihanie înfricoșătoare“. Amîndoi sînt stranii, excentrici, izolați de comunitate. Amîndoi au legături, nelămurite poate pentru ei înșiși, cu o lumină de dincolo, profetică. Ei sînt, în fond, *trimiși*, avînd în persoana lor ceva angelic (angelos=trimis), desigur într-un sens degradat, desacralizat. Cîrciumarul ungur e deasupra animozităților de neam („Unguri, români tot oameni sînt : la nevoie cată să se ajută“). Șuta e deasupra patimilor obișnuite ale săteanului („Era unul din acei ciudați înțelepți ai satelor, căroră ploile nu le strică grîul, vitele nu le fac noroi în bătătură“). Rostul lor este de a lumina sufletele, de a scoate adevărul la suprafață, de a sluji — ca unelte indirecte — o dreptate supraumană.

Apariția lui Șuta înfioară din pricina apartenenței personalului la regnurile extraumane amintite. În ritul înmormîntării lui Toader, el este măscăriciul divinator, cel care, folosind „greaua batjocură țărănească“, joacă un spectacol final parabolic în spectacolul înmormîntării. Luînd masca inocenței, nebulniei, îi demască pe cei vinovați de moartea lui Toader, respectiv pe nevastă și fiică. Apoi desăvîrșește răsturnarea bocetului în batjocură, imitînd glasul certăreț al nevestei mortului ocărîndu-și soțul. Adevăratul ei bocet e această ocară. Rîsul care-i întovărășește cuvintele, rîsul redemptor al omului care

vede adevărul restabilit, mortul răzbunat, înviat ritual — prin pseudoritul batjocurii — pentru a i se face finala dreptate, reprezintă un triumf, derizoriu firește, asupra morții.

Nuvela se încheie prin spectacolul orgiastic care trebuie să constituie finalul oricărei acțiuni rituale colective. Înfierbînțați de băutură, biciuiți de patima jocului și incitați, în cele din urmă, de cuvintele lui Șuta, nebunul înțelept, toți cei prezenți izbucnesc ca într-un delir colectiv, se împart în două tabere (neamuri ale mortului contra neamurilor nevastei) și în încăierarea dementă, ca într-o noapte valpurgică: „Omul încetă de a mai fi. Viața fiecăruia se contopi într-o masă zvîrcolitoare de oameni și lucruri.“ Singur Șuta se retrage, ca un înger exterminator, iar „moartea intră în casă să-i ia locul“.

Am încercat, analizînd nuvela *Priveghiul* să punem în lumină mecanismul *spectacolului ritual* care, în narațiunile lui Pavel Dan, ocupă nu numai un loc central, ci constituie chiar ficțiunea-cheie a universului său imaginar. La naștere și moarte, condiția umană e deschisă spre un *dincolo*. Dar acest *dincolo* e vid, credința nu-l mai poate umple cu o realitate numinoasă. Supus unui proces avansat de desacralizare în pofida credințelor superstițioase, a riturilor practicate, „satul din Cîmpie“ al povestitorului ardelean a devenit spațiul ambivalent al răsturnării riturilor în contrarul lor, al întîlnirii cultului cu profanul, al credințelor, cu trivialul. În satul ficțiunilor lui Pavel Dan, ca într-un spațiu estetic, se conjugă patosul și grotescul. Universul agonizant în care o umanitate trăiește pe limită, ca într-o țară a nimănui, între arhaic și modern, a avut fără îndoială în Pavel Dan un poet cucernic și, totodată, lucid. Reluînd, în alte ipostaze, *spectacolul* despre care am vorbit, scriitorul trăda o obsesie dar, în același timp, indica punctul nodal pe care-l aflase și pe care intenționa — încă obscur — să-l elucideze. Scriitorul își descoperise un tărîm al său, îl prospectase, începuse să clădească. Acel „mare cîntec al satului“ pentru care se pregătea ar fi fost un cîntec funerar al unei lumi. Dar cîntecul său s-a curmat prea timpuriu.

5. SPECTACOLUL—JUDECATĂ

Să nu vedem, însă, în Pavel Dan doar un rapsod al „Cîmpiei“, ci și un judecător lucid al ei. Căci *spectacolul ritual* pe care-l închipuie este totodată, o *judecată*. Iar judecata implică ochi limpede și simț al justiției. Scriitorul însuși avea și una și alta : ochiul celui care observă tot ce-l interesează, de la mărunțul fapt comun (de exemplu : „Din cauza secetei, gurguiurile opincilor de piele de porci se încovoiaseră în sus, întărindu-se ca fierul“ — *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*) pînă la delicatele pendulări sufletești („Era una din acele lungi și înăbușitoare zile de vară, cînd ai isprăvit un lucru și mai avînd două de făcut, nu știi de care să te apuci“ — *Necazuri*) ; totodată omul și scriitorul Pavel Dan era dăruit cu un acut simț al dreptății, de unde sensibilitatea artistului deschis faptului moral. Dar nu virtuțile povestitorului, ci organizarea povestirii este cea care ne interesează aici. Or, *spectacolul* frecvent în textele prozatorului implică o sumă a raporturilor între personajele care privesc și se fac nevăzute, judecă și sînt judecate.

Cele două nuvele în care Pavel Dan surprinde momente dintr-o *saga* a Urcanilor — *Urcan bătrînul* și *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul* — sînt exemplare în acest sens. În ambele povestiri, neamul Urcanilor *se dă în spectacol* în fața satului, ceea ce atrage judecata, „greaua batjocură țărănească“. Scena de scandal public (legate uneori de spectacolul ritual al îngropării) sînt evocate și în alte texte. Astfel, în schița *Necazuri*, un țăran istorisește despre zurbă „care s-a iscat la comîndarea lui Iordan, fiul său, cînd și-a ocărit și azvirlit în drum ginerele nevrednic. Tot astfel, în *Uliana*, sînt amintite bătăile pe care Costan³² le administrează nevestei sale, precum și reflecțiile ironice ale sătenilor. Situația e mai complexă în ciclul Urcăneștilor. Cele două nuvele în care prozatorul ardelean atinge limita de sus a creației sale sînt construite ca niște jocuri de oglinzi în care oamenii se văd și se fac văzuți. Adevărate *spectacole-judecată*.

Urcan bătrînul se deschide prin evocarea unei *priviri* cuprinzătoare. Ludovica, nora bătrînului Urcan privește întinderile de pămînt de departe, din culmea dealului, într-o clipă

de răgaz contemplativ. Cu poala plină de fasolea culeasă din vecini, şade ca „o pasăre mare de pradă, gata să-şi ia zborul“. Priveliştea e largă, peste pământuri spre „moşia“ şi casa Urcanilor pînă departe, dincolo de linia trenului mic care străbate Cîmpia Ardealului de la Luduş spre Bistriţa. „Mare-i lumea asta, Doamne!“ — reflectează femeia. Dar privirea înseamnă judecată. Judecata altora care, dacă ar fi prins-o furînd : „Hapsini şi răi cum sînt oamenii, ar fi dus-o la primărie şi ar fi făcut-o de rîsul satelor“. De aici o judecată impersonală, răsfîrîntă asupra Urcanilor, a satului.

Introdusă prin spectacolul pe care şi-l oferă Ludovica (cel mai viguros dintre caracterele lui Pavel Dan), naraţiunea va continua cu un spectacol în care personajele se pîndesc, se urmăresc între ele şi sînt privite. Comedia „întabulării“ e o adevărată farsă ţărănească în care fiii vor să-şi tragă pe sfoară părinţii pentru a pune mîna pe pămîntul bunicului, al lui Urcan bătrînul, cu complicitatea acestuia. Totul se va încheia printr-o „împăcare“ şi, din nou, cu o scenă dintr-un spectacol ritual transformat într-o parodie burlescă : „În casa Urcăneştilor era acum pace deplină. Duminecă merseră cu toţii la biserică. Unde alături de cuscrul Triloiu, Simion, îmbrăcat cu cojocul cu pene mărgineşte, trecu în frunte, scoase burta în afară şi dormi în picioare pînă la sfîrşitul liturghiei, cum se cuvenea s-o facă o gazdă bună ca el.“

Inmormîntarea lui Urcan bătrînul este, prin structură, o *menipee* — în înţelesul tradiţional al termenului³³. Scandalul care are loc cu prilejul înmormîntării, spulberînd integritatea epică a evenimentului, tulburînd desfăşurarea cuviincioasă şi statornică a ceremonialului e caracteristic pentru *menipee*. Răsturnarea ritului în contrarul său, modul în care o acţiune cultică se îneacă în trivialitate aparţine aceleiaşi sferă estetice. Ca în anticele saturnalii, ritul e împletit cu rîsul, bocetul cu batjocura, în relatarea „comîndării“ lui Urcan bătrînul.

Construcţie contrapunctică, spectacolul îngropăciunii lui Urcan bătrînul reprezintă conjuncţia sacrului cu trivialul. Evenimentul cel mai grav în ordinea general umană, ca şi în aceea particulară a satului, care din timpuri arhaice a fost înconjurat cu ceremonii, cu rituri, cu forme, moment în care viaţa unei colectivităţi se cristalizează într-o anumită ordine,

dă la iveală o dezordine profundă. Ceea ce revelează epica lui Pavel Dan, insistând asupra acestui spectacol ambiguu, este tocmai o ambiguitate funciară a condiției umane. Gravă și derizorie în același timp, astfel ne apare ea, prin prisma aceasta care dă naștere la o difracție a efectelor, a trăirilor. Căci în prezentarea înmormântării lui Urcan, fără să se vorbească despre moarte ca atare, această limită a umanului e închipuită sub dubla ei ipostază patetică și hilară. Nu este totul grotesc și rizibil în această „îngropăciune a lui Urcan“. Desigur — din punctul de vedere al vechilor rînduieli — ea este sacrilegă : se ține miercuri, în zi de post și de lucru, zi fixată anume de familie din rațiuni de excesivă economie. S-au adunat, ca la un spectacol rar, o mare mulțime de oameni, printre care „corturarii din Țicud“, o vestită laie de țigani dintr-un sat învecinat. Sînt prezente rudele mai sărace, numeroase, ale mortului. Spectatori, martori, actori. Scandalul plutește în aer de la început. În narațiunea sa, Pavel Dan acumulează voit în jurul mortului imaginile sordide ale unei vieți mizere. Oamenii s-au tolănit pe spate, în așteptarea popii : „Nepăsîndu-le de mirosul de mort ce ieșea din casă prin fereastra deschisă în dreptul lor, cu pălăriile de paie vechi, înnegrite de vreme, puse pe ochi, dormeau fără griji. Stînd întinși, cu mîinile aruncate alături, izmenele li se suflaseră, și între ele și obiala murdară de opincă se vedeau bucăți de picioare păroase, murdare. Cîteva muște mari, zbîrnîitoare treceau de la unul la altul, pișcîndu-i de mîini, de oriunde rămînea un petec de trup descoperit. Prin somn se clătina un umăr, se zgîrcea un gît, un picior.“ Insistența naratorului asupra aspectelor imunde (despre bătrînii satului spune : „Vorbeau puțin și scuipau pe rînd“) indică voința de a opune tot timpul unui punct al sacrului posibil, contrapunctul planului impur, maculat de mizerie, poluat de viciu.

Pe acest fundal se desfășoară ritul propriu-zis al îngropăciunii. De fapt, asistăm la profanarea continuă a ritului. Cei ai familiei joacă voita comedie a durerii dar și aceea nevoită a propriei lor zgîrcenii dată scandalos în vileag. Pe Ludovica o „podidește“ din cînd în cînd plînsul, umblă cu privirea în pămînt, „cum i se șade omului cuprins de jale“, pentru ca îndată să se năpustească „cu sudălmii și blesteme asupra mor-

tului, care toată viața le-a făcut numai supărări și încurcături". Dealtfel, chiar și popa, în clipa în care se pregătește de slujba mortuară, blestemă în loc să binecuvînteze („Pe buzele care trebuiau să înceapă rugăciunea se ivi o sudalmă înfricoșătoare"). Și totuși, ritul arhaic e prezent în misterioasa sa solemnitate. Păzit de bătrîna Urcănească (singura îmbrăcată cu „hainele bune... pentru praznice și îngropăciuni"), el se desfășoară într-o împletire de păgînime funciară și creștinism suprapus („Toată ceremonia îngropării cu mort, lumînări, bocitoare și oameni mulți părea că durează astfel din alt veac, pe alt tărîm").

Meditația bătrînei, ca și bocetul femeilor e concomitent cu „greaua batjocură țărănească" a satului. Magistrul contrapunct, ultim tărîm atins de arta lui Pavel Dan, această întîlnire tulburătoare dintre cîntecul străvechi, lamentația omului de lut și duh, și batjocura teribilă a aceluiași om. Iată femeile în ipostaza anticelor choefore: „Îmbrobodite înainte, aplecate asupra sicriului, cu stînga proptindu-și bărbia și cu dreapta lipită de piept, cîntau moșia mare a Urcăneștilor, cîntau plugarile care ieșeau primăvara în brazdă, dimineața cînd cîntă ciocîrlia; cîntau viața creștinească, tihna din mijlocul cîmpului însorit și cîinoșia morții". Și aceleași, în ipostaza nu mai puțin străvechelor Harpii sau Furii: „...femeile, care o ascultaseră dînd din cap după fiecă vorbă, își strîng cercul, vîrîndu-se unele în altele. Buzele li se lătesc, gura se mărește, și ochii, miciți de abia se văd, ard vicleni. Glasurile molatice, miorlăitoare se înăspresc deodată devenind tăioase, șuierătoare ca limbile de reptilă." Prohodul însuși înseamnă întîlnirea sacrului cu parodia sa. Momentul culminant îl constituie predica popii și viziunea Ludovichii: „Privindu-l într-una, pierde șirul vorbelor, predica se topește într-o apă murdară, care miroase urît, a mort; apei ăștia i-a dat drumul popa; mirosul acesta de hoit e mirosul neamului, a neamului Urcăneștilor. Popa o spune tare, arată cu degetul. De scîrbă, oamenii se strîmbă; unii rîd..."

Întreg spectacolul relatat este un proces. Neamul Urcăneștilor e acuzat în predica popii, judecat și condamnat de rîsul sătenilor.

6. TAINA SUBIACENTĂ

Ca o adevărată menipee, spectacolul îngropării lui Urcan bătrînul se isprăvește printr-o defilare, un alai ca de carnaval (un „cor fantastic“, un „convoi de strigoi“). Ceremonia se dizolvă, se pierde în natură, pe drumul de cîmp care șerpuieste printre holde, „ca un om beat“. Cîntecele rituale definitiv desacralizate, trivializate, se pierd și ele într-o natură orgiastică : „Ca stîrnită de vîntoasă, se ridică în înaltul cerului o frunzărie de vorbe : urări cu două înțelesuri, strigături, batjocuri, necuviințe“ ; iar în cele din urmă : „...cîntecul aducea a șipăt de pasăre de pradă, spart în largul cîmpului, deasupra lanurilor de grîu“. Nimic nu poate exprima mai exact sentimentul preschimbării sacrului în sacrilegiu decît vorba finală a groparilor care, după ce au ridicat o movilă de pămînt deasupra gropii lui Urcan bătrînul, simțind vîntul necurat ce se stîrnise, își „deteră cu socoteala că undeva s-a spînzurat un om...“

Dar *spectacolul ritual* nu reprezintă doar un moment dramatic exploatat ca atare în economia nuvelor lui Pavel Dan, ci are o funcție particulară de organizare, determinînd structura însăși a acestora. Funcția spectacolului este de a pune în lumină *văzutul*, înconjurat, pătruns, străbătut de *nevăzut*. Continuînd o tradiție a prozei ardelenе, Pavel Dan caută să facă vizibilă într-o lume a lucrurilor și fapturilor surprinse și urmărite cu gospodărească grijă, în materialitatea lor, *taina* lor subiacentă. Considerîndu-l într-un alt unghi, s-ar putea spune că sub contingența evenimentelor el caută o necesitate a lor.

Văzutele ne apar în aceste narațiuni înconjurate de nevăzut. Un halou de umbră încercănează realiile pe care scriitorul, cu un efort conștiincios, se străduiește să le pună în lumină. Lucruri și fapte, plutesc parcă într-o baie de întuneric. Atmosfera caracteristică a lumii lui Pavel Dan este aceea sumbră, de taină, a unor mai vechi tablouri de gen reprezentînd — precum picturile fraților Le Nain în secolul al XVII-lea — gesturile vieții țărănești, viață mizeră și misterioasă în același timp. Tablouri austere, de o esențială sărăcie, în care domină întunericul.

Astfel, încăperea din *Ursita* în care un om stă să moară. Afară „ninge de îngroapă“, „e întuneric de nu-ți vezi mîna“, iar înăuntru, în odaie plutește „un aer greu, înțepător ; un amestec de aburi, fum și praf, în care lampa slabă părea scufundată într-o apă murdară“. Totul : „negrul tavanului“ în care se pierde un păianjen roșu, patul în care zace bolnavul, acoperit cu bunda, cuptorul în care se stinge focul, icoanele înnegrite de pe pereți cu sfinții uitîndu-se unii la alții, și „strîmbîndu-se de scîrbă“, ca și „lumina tulbure din odaie“ ori „tăcerea aceea apăsătoare de noapte grea de iarnă“, totul sporește atmosfera de taină. Atmosferă de amurg plină de umbre, de clarobscur, al luptei dintre somn și veghe, dintre viață și moarte. Cei ce veghează au adormit și, în jurul lor, moartea își desăvîrșește lucrarea. De fapt, nu moartea este cea care se pregătește, ci ritul ei. În *Ursita* nu ni se descrie un ceremonial, precum în *Priveghiul*, dar tot de sfera riturilor, a credințelor de care se ascultă ține și felul în care țărănul bolnav înțelege să dispară. El tălmăcește un vis, în care îi apare mama moartă, ca pe un îndemn spre marea călătorie : „Eu o să mor în lac la Tăurenii... Acolo mi-e ursita să mor și acolo voi muri. Veți vedea voi. **Ursita trebuie să se împlinească.**“ Gesturile arhaice cvasi-rituale ale plugarului (a prinde boii la jug, a trage cu ei o brazdă, pînă la „fîntîna cea fără fund“ în care îi e sortit să moară) domină visul său. Omul se va supune acestui apel „de dincolo“, se va duce acolo unde crede că îi e „scrisă“. În cele din urmă, naratorul care, în scurta istorie a acestei agonii, se oprișe ca și unii maeștri ai picturii de gen asupra unor amănunte foarte concrete, luminîndu-le, accentuîndu-le, mărindu-le parcă prin atenția acordată, lasă obiectele și ființele să piară, să se dizolve în neființă. Totul devine în cele din urmă evanescent. Nevăzutul triumfă parcă asupra văzutei. „Oamenii și lucrurile se scufundau în noapte, își pierdeau formele, se topeau.“ În zorii zilei, cînd lumina revine dintr-o perspectivă deodată mult depărtată de cele văzute mai înainte, povestitorul-spectator descoperă doar somnul uriaș al pămîntului în care sînt scufundate căsuța agonizantului și satul și lumea întreagă sub zăpadă : „Deasupra nesfîrșitei întinderi albe plutea o tăcere rece, înfiorătoare“. În

această întindere, n-a mai rămas decît o diră de zigzaguri, urmele omului care s-a supus „ursitei“.

Dar nu numai într-o asemenea situație-limită a omului în fața morții, atmosfera pe care o creează Pavel Dan este una întunecat-apăsătoare, nu numai aici valorile luminozității pe care le preferă sînt cele ale clarobscurului. Într-o povestire aparținînd unui alt registru emoțional, în *Uliana*, evenimentul-cheie se petrece într-o lumină similară : „o lumină tulbure, care seamănă și ea a întuneric“. E adevărat că, analiza stilistică a imaginilor folosite în această nuvelă pentru crearea unei asemenea atmosfere vădesc artificile la care recurge uneori Pavel Dan pentru a înconjura văzutele cu o aură a nevăzutului, pentru a sugera taina. Iată descrierea încăperii în care doarme tînăra pereche amenințată de Uliana, o vecină perfidă și hoată. Înăuntrul, „...unde e soba, s-a grămădit întunericul. Deodată, un duh suflă în albul luminei, curmîndu-i viața. geamul se înnegrește, întunericul de sub sobă își întinde trupul în voie...“ În același timp : „Afară se rupe pielița negrie de pe ochiul lunii, și peste întinsul pămîntului începe să se preumbe un enorm lințoliu de lumină moartă. Lumina călătoare. noptatecă străbate cîmpuri, poduri și sate, uitîndu-se în funduri de prăpăstii, în hoarne, căutînd parcă urmele unui demon scăpat din lanțuri în ascuns printre coclaurii pămîntului.“ Toate acestea pentru a ajunge la un moment de un dramatism brutal : Uliana e surprinsă de tînăra pereche strecurîndu-se la ei în odaie în miez de noapte, pentru a-i jefui de bani. Animizarea firii, antropomorfizarea ca efect literar căutat nu derivă la Pavel Dan — cum s-a spus uneori³⁴ — dintr-o înclinație estetizantă a povestitorului, dintr-o predilecție pentru „stilul artist“, ci din intenția de a proiecta lucrurile și faptele pe un plan al misterului, din dorința de a le conferi o dimensiune a profunzimii.

Dar, paradoxal, cînd el se mulțumește să facă vizibile obiectele narațiunii sale, acestea revelează adîncimi abia bănuite. În schimb, atunci cînd vrea să sugereze asemenea profunzimi regizînd misterul în jurul celor concrete, acestea devin evanescente și taina lor se dovedește factice. Proza lui Pavel Dan nu e tulburătoare atunci cînd povestitorul vrea — cu tot dinadinsul — printr-o imagistică fantastică, prin animizarea

elementelor firii, prin coborîrea dracilor din icoane, prin con-torsiuni stilistice să tulbure, ci atunci cînd umanitatea mizeră, pierdută într-un cotlon al pămîntului, pe care o descrie cu un ochi cinstit și sobru, își descoperă propriile-i abisuri.

7. INCOGNITO ȘI LAMENTO EXISTENȚIAL

Căci esențială în proza acestui poet al Cîmpiei e indicația a unui radical incognito al existenței umane prin intermediul reprezentării vieții în cele mai umile, mai sordide, mai banale din ipostazele ei. Cele cîteva nuvele și schițe care alcătuiesc întreaga sa operă sînt construite în jurul cîte unui „caz“. Cazuri deloc spectaculoase, cu tot dramatismul ori patetismul lor. O întreagă viață e schițată de obicei în cîteva rînduri, din cîteva aluzii se proiectează o existență. Chipul omului se arată îndobște într-un lamento al său. Unul se simte murind și-l podidește plînsul gîndindu-se la ai săi (*Ursita*), altul se tînguie în miez de noapte din pricina nevoilor (*Noaptea*), al treilea își spune necazul și rușinea pe care i-o pricinuieste fiica și un ginere netrebnic (*Necazuri*), despre altul aflăm ce mult s-a trudit ca să-și poată lua două juninci „cît de slabe“, supremă țintă a vieții sale (*Cîrjă*), altul are un copil monstruos, pricina unor nesfîrșite tribulații (*Copil schimbat*). Dar toți au suferit cîte o gravă leziune, toți intonează parcă o ieremiadă chiar în tăcerea lor, ca bătrînul Simion care își ia rămas bun de la toate cîte le are în ograda sărăcăcioasă înainte de a închide ochii (*Zborul din cuib*), ca și nefericitul Toader care se lasă să cadă în fîntînă din pricina nevestei și a fetei (*Priveghiul*). Chiar și siniștrii membri ai familiei Urcan au clipe în care tînguirea grea, existențială urcă într-însii, irumpe din ei.

Este în acest lamento al țăranului din povestirile lui Pavel Dan mai mult decît amarul unei vieți nevoiașe și chiar decît jalea după pierderea acestei vieți. Este ceva din plîngerea arhaică a omului pierdut în pustiul unei lumi a deșertăciunilor. Acel incognito al existenței umane atît de evident în relatările scriitorului cu privire la oamenii Cîmpiei, dă „cazurilor“ sale mărunte în amănuntele lor concrete — o grandoare tulburătoare. Simți că, sub aparenta trivialitate a gesturilor, a vorbelor,

în dosul acestor chipuri pămîntii de cele mai multe ori, asemenea pămîntului avar şi amar pe care trăiesc, se ascund marile întrebări dintotdeauna ale condiţiei umane : cine e, ce e omul, care e rostul său în lume ? În condiţiile scrupulos respectate ale realităţii rurale din vremile de mai demult ; dar de fapt, *undeva*, pierduţi într-un *fund de lume*, oamenii aceştia sînt nişte mări necunoscute. Mizerie a condiţiei umane într-un tărîm al brutalelor „necazuri“. Cînd unul din ţăranii aceştia îşi descarcă sufletul, aparent nu auzi decît o revărsare de mizerii domestice. Dar o ureche mai fină nu se poate să nu audă sub ele o suferinţă mai tainic-adîncă. Dealtfel, despre acest ţăran ni se spune : „părea că toată fiinţa lui vorbeşte“ (*Necazuri*).

Pierduţi undeva într-un spaţiu pe cît de teluric-concret pe atît de vag, oamenii aceştia sînt de cele mai multe ori nişte însinguraţi. Singurătate în enormitatea naturii. Cîrjă porneşte în miez de noapte cu carul, la tîrg. Simţind că-l prinde somnul începe să cînte : „Era singur în întinsul cîmpului, junincile mergeau încet, rumegînd, şi în cadenţa carului se pierdea cîntecul lui sfios, de om în vîrstă, care nu vrea să fie auzit şi cîntă ca să-şi răcorească inima“. Tot ca să-şi răcorească inima vorbeşte însinguratul tată din povestirea *Necazuri*, ori cel din *Copil schimbat*. În *Zborul din cuib*, un alt tată de familie care-şi presimte sfîrşitul e singur printre lucrurile gospodăriei. Relatarea simplă, indirectă (cu vocea mamei Naratorului) a acestui bun rămas lumii constituie una din paginile cele mai dense ale prozei lui Pavel Dan. Iată cîteva fraze din acest lamento mut al omului singur printre lucrurile lumii acesteia de care se desparte : „S-a aşezat cu coatele pe tîrnaş şi se uita, se uita... Se uita aşa de lung la toate, ca şi cum ar fi ştiut că le vede pentru cea din urmă oară.“

„S-a uitat la fîntînă, apoi s-a dus la şură şi s-a uitat la plug, la grapă... I se duceau ochii pe toate.

Afară era lună ca ziua. Vaca rumega în pripon. S-a apropiat de ea şi am văzut cum îşi lipeşte obrazul de capul ei.

Vaca e blindă ca oaia şi el a fost învăţat-o să-i caute în buzunare.

După aceea a pornit încet spre casă, clătîindu-se ca omul beat.

Din prag s-a mai uitat o dată înapoi. Luna era plină, și în ogradă toate păreau ninse.

S-a întors în casă și l-am ajutat să se urce în pat.

Rămîneți pustii, dragii mei, a zis, cu ochii plini de lacrimi. Apoi și-a pus mîinile pe piept..."

Însingurarea acestor umiliți și obidiți, în natură, printre lucruri, în marile suferințe, în fața morții, e o trăire a pustiului în care sînt pierduți. Dacă acasă la ei, cu toată mizeria de care suferă, se simt totuși printre lucruri apropiate, însingurarea lor e manifestă atunci cînd se duc la oraș. Cîrjă la tîrgul de vite în mijlocul tîrgoveților ciomăgiți, ca un Samson calm răzimat în bită, bătrînul din schița *Jufa* care-și bea puținii bani dînd pe gît într-o cofetărie mai multe pahare de cacao, licoare necunoscută lui pînă atunci, ori Precub tras pe sfoară la tîrg, nu sînt doar simple cazuri de depeizare. Țăranul lui Pavel Dan e pierdut la oraș, pentru că își poartă pierzania sa esențială cu sine.

Reprezentînd această umanitate patetică, surprinsă în izolarea ei, pierdută într-un lamento existențial, Pavel Dan nu neglijează elementele, categoriile sociologice ce ar putea să explice situația omului din Cîmpia Ardealului în epoca pe care o descrie. Factorii economici sînt hotărîtori. O economie a penuriei. Sînt teribile stigmatele mizeriei pe chipul acestei umanități. Foamea, lipsurile de tot soiul, boala, grija continuă brăzdează acest chip. Locurile, lucrurile poartă semnele unei societăți în mare parte lipsită pînă și de cele mai elementare bunuri. Imaginile sînt uneori sordide. „Iarna era grea ; balegile, cîte se uscaseră pentru foc, erau pe isprăvite ; ca să le mai cruțe, făceau foc cu paie“ (*Ursita*). Satisfacțiile sînt atît de rare încît pun în lumină nevoile mai bine chiar decît lipsurile surprinse ca atare. Cînd, după o viață de sacrificii, un țăran și-a prins pentru întia oară la car două juninci cumpărate, „și-a scos căciula să mulțumească lui Dumnezeu și a plîns de bucurie“ (*Cîrjă*).

Or, chiar în acea economie a penuriei, omul se definește prin ceva inuman : „...fiecare atîta cîntărește, cîta avere are“ — ni se spune în *Urcan bătrînul*. Acel incognito radical al existenței umane, atît de pregnant sesizat de Pavel Dan, este reprezentat și prin această dezumanizare a omului, prin această

reducere a sa la ceva subuman, la o posesiune materială. În lumea aceea, „frumusețea se măsoară cu iugărele de pământ”. Drama din familia Urcan, dramă înecată în cele din urmă în grotesc este prilejuită tot de asemenea considerente („întăbularea” în *Urcan bătrînul*, meschinăria bogatului în *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*). Dealtfel „Cîmpia” toată pare un spațiu nelimitat și în același timp îngust din pricina acaparării pămîntului de către unii. „Mare-i lumea asta, Doamne ! se gîndi Ludovica. Cît pămînt ! Și tot n-ajunge” (*Urcan bătrînul*). Această întindere zadarnică e o altă imagine a *pustiului* : spațiul larg pentru cel nevoit (și în fond pentru toți) e gol. Redus prin categorii subumane, golit de sine în spațiul economic al penuriei, omul din „cîmpia” lui Pavel Dan e pierdut într-o lume care nu e a lui, într-o existență care nu este a lui. Nimic în această existență, în acea lume ce să justifice seninătatea viziunii unui Slavici istorisind în amintirile sale despre „lumea prin care a trecut”, a țăranilor din jurul Aradului.

Viziunea lui Pavel Dan e alta : sumbră, patetică, a unei lumi în care o umanitate suferitoare, părăsită, oferă imaginile patosului, brutalității și mizeriei. Viziune a unui „anxios, torturat de probleme de conștiință și prin asta un complicat sufletește” — cum observă N. Manolescu. Și tot el adaugă : „obsedat de moarte, și în loc să se destăinuiască liric, Pavel Dan se travestește : umanitatea pe care, cu aparentă detașare, o descrie îl exprimă pe el, ambițiile, teroarele, suferințele lui”³⁵. Astfel, apare, într-adevăr creația lui Pavel Dan atunci cînd o considerăm în funcție de obsesiile creatorului. Între experiența scriitorului, condamnat la o moarte timpurie, și scrisul său, legătura e placentară. Privită însă în sine, proza aceasta își revelează structurile proprii ireductibile la experiența insului Pavel Dan. Desigur, motivul „mortii în sat”, destul de frecvent în aceste texte, indică o obsesie. Dar știm că mai curînd înmormîntarea decît moartea, reacția „celorlalți” față de pieirea unuia îl preocupă pe scriitor. Ritul care se înecă în grotesc e simptomatic pentru Comedia omului din Cîmpie pe care a proiectat-o prozatorul nostru. Omul, pare să afirme el, e o ființă necunoscută, problematică, a cărei existență este ambiguă — în același timp tragic-patetică și comic-grotescă. Analiza *spec-*

tacolului ritual din Priveghiul, dar și din *Zborul din cuib ori Inmormintarea lui Urcan bătrînul* ne-a revelat dublul chip al omului surprins în momente cruciale, sau mai exact chipul și masca sa. Acel incognito radical al existenței umane, despre care vorbeam, ține de acest joc dublu al omului.

8. DEMNITATEA CREATURALĂ; REALISM ȘI FANTASTIC

Obsedat și anxios, fără îndoială, Pavel Dan construiește însă o operă (căci cu toată puținătatea textelor avem în față o operă) solidă. El nu dispunea de sănătatea robustă, de optimismul lui Rebreanu, dar poseda acele virtuți ale meșteșugarului, acea conștiință a constructorului care triumfă asupra propriei sale slăbiciuni. Și mai mult decît darurile creatorului, ceea ce dă forță scrisului său este o anumită încredere în ceea ce am putea numi *demnitatea creaturală* a omului. În această privință, mai mult decît în altele, el continuă o tradiție etică a predecesorilor săi ardeleni. Ethosul prozatorilor transilvăneni nu rezidă într-atît în predicția morală din scrierile lor, în didacticismul care pe alocurea îngreuiază narațiunile lor, ci în respectul lor pentru demnitatea omului ca o creatură aleasă. S-ar putea spune că proza lui Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu ori Pavel Dan își dobîndește gravitatea printr-o particulară cinstire a faptei umane. Scriitorii aceștia își respectă creaturile fantaziei în calitatea lor de creatori, chiar și atunci cînd sînt odioase. De aici, însă, și o anume lipsă de umor în scrierile lor, lipsa unui spirit care — conform unei zicale populare — ar putea fi definit prin „n-a greul pămîntului“. Descendent al acestei stirpe a prozatorilor ardeleni, Pavel Dan consideră cu respectuoasă atenție orice amănunt privind lumea omului: „realismul“ său are un sens etic, fiind întemeiat pe un fel de *nihil humanum o me alienum puto*³⁶. Orice amănunt poate fi revelator, notarea sa fiind justificată în măsura în care luminează chipul omului.

S-a vorbit uneori despre o asociere a viziunii realiste, în proza lui Pavel Dan, cu imaginarul fantastic și îndeosebi cu „fantasticul folclorului“³⁷. Știm, că, licențiat al Facultății de

Litere din Cluj, cu lucrarea *Balada populară* din care a publicat câteva fragmente, culegător de materiale folclorice, el dispune de o oarecare experiență entografică. Dar conștiința sa artistică a asimilat atât de bine elementele folclorice întâlnite, încît acestea nu apar, în opera sa, ca niște enclave. Dealtfel nici o clipă rapsodul Cîmpiei ardelenne nu urmărește pitorescul, valorile superficial-decorative ale „motivului popular”. Chiar și atunci cînd recurge, în economia povestirii, la materiale ce aparțin sferei folclorice (de pildă bocete la căpătiul morților), preferă comentariul, parafrizarea textelor folclorice, utilizării lor directe (cu excepția bocetului din *Zborul din cuib*). Tot astfel, folosește anumite elemente de „fantastic folcloric” în *Copil schimbat*. Fantasticul, în acest unic caz n-are de altfel, o valoare pur decorativă (cum afirmă I. Negoîtescu³⁸) ori psihologic-funcțională (C. Regman³⁹), ci constituie o modalitate de reprezentare a dedublării despre care vorbeam mai înainte. Într-adevăr, elementele fantastice din *Copil schimbat* demonstrează dubla față a unui caz în speță dramatic: fața real-patetică a suferinței țăranului care are un copil monstruos, și fața de joc, de minciună, masca pe care o îmbracă în fața suferinței reale. Din nou o situație critică, de astă dată determinată nu de moartea, ci de nașterea unui om. Țăranul care interpretează printr-o intervenție diabolică necazul său recurge la o ficțiune pseudo-mistică, dar și la o mistificare (sau mai exact la o automistificare): nu e clară demarcația între „credința” sa și exploatarea „credinței”, între cît crede de fapt din propria sa poveste și cît se face că crede. Drumul fantastic în noapte al țăranului care urmărește o făptură „necurată” este o altă modalitate a motivului *căii*, a drumului pe care-l străbat aproape toți eroii lui Pavel Dan.

9. CALEA

Drumul spre oraș, cu carul (*Cîrjă, Îl duc pe popa*), pe jos (*Precub, Juja*), spre casă (*Priveghiul, Drumul spre casă*). drumul din urmă al țăranului ce-și presimte moartea (*Ursita*). mania deambulatorie a bătrînului Urcan, sînt simptomatice

pentru condiția umană așa cum ne-o înfățișează Pavel Dan. Existența omului e drumul său, și marile suferințe ori bucurii sînt legate de *calea* pe care o străbate. Drumul are o semnificație tainică, nedeslușită ce ține de acel incognito al existenței umane manifest în proza lui Pavel Dan. Cel mai misterios dintre toate „cazurile” sale (și în același timp surprins în nuanțele cele mai autentice, în concretul gesturilor, manifestărilor) este acela al dromomanului Urcan, acel cerșetor-tîlhar, rătăcind pe drumurile Ardealului împins nu numai de lăcomie, ci de un alt mai tainic imbold, un neliniștit al lumii țărănești amintind de departe tipul „pelerinului” din proza rusească — de la Dostoievski la Gorki. Faptul că Urcan bătrînul — al cărui caz constituie pretextul celor două mari nuvele ale lui Pavel Dan — rămîne în umbră, adaugă la acel halou al nevăzutului care plutește în jurul chipului său vizibil. Ca și în jurul imaginii pe care scriitorul ne-o oferă despre satul din „Cîmpie”. Nu este frază mai plastic-semnificativă în acest sens decît aceasta privind spectacolul văzutelor scufundat în bezna nevăzutului: „Satul dormea în întunec, ca în fundul unei mări negre” (*Cîrjă*).

10. FABULĂ ȘI DISCURS

Istoria, fabula în prozele lui Pavel Dan este sumară, de cele mai multe ori de o extremă simplitate. Pînă și cele mai complexe din aceste texte — cele din „ciclul” Urcăneștilor — au o intrigă liniară. Discursul asociat fabulei e mult mai elaborat. Într-însul rezidă valoarea acestor scrieri. Folosind o distincție a retoricii clasice (binecunoscută bătrînilor ardeleni care aveau cultura „umanioarelor”), creația lui Pavel Dan e săracă în *inventio* și rafinată în *dispositio*.

Caracteristic pentru această *dispositio*, din punct de vedere formal, este modul de construcție antitetic al prozatorului. Analiza textelor lui Pavel Dan scoate în evidență bipolaritatea intrigii ca și opoziția riguroasă a caracterelor. Elementele discursive sînt dispuse bipolar, de parcă scriitorul ar fi simțit nevoia unui dialog continuu. Cîteva exemple pentru demonstrarea

acestei construcții antitetice. Naratorul opune fie un ins și un grup, fie două grupuri. Opoziție a caracterelor și a gesturilor. Astfel, insul e opus grupului (familie, vecini, „Orășeni“) în : *Ursita*, *Noaptea*, *Uliana*, *Cîrjă*, *Juța*, *Bătrînețe* ; grupul e opus altui grup în *Îl duc pe popa*, *Urcan bătrînul*, *Intellectualii*, *Io-bagii*. Cele mai complexe din aceste construcții reprezintă inițial opoziția între un ins și un grup, apoi dintre două grupuri (*Priveghiul*, *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*).

Modul de construcție antitetic al prozei lui Pavel Dan dobîndește o semnificație, alta decît cea strict formală, dacă explicăm aceste opoziții constante prin natura conflictuală a universului fictiv proiectat de narator. Un fapt semnificativ : din povestirile lui Pavel Dan lipsește aproape cu desăvîrșire iubirea. Raporturile simpatetice, de participare sînt excluse. Nu e aproape nici o pasiune singulară (de ex. fervoarea vorace a lui Ion din romanul lui Rebreanu pentru pămînt). Patimile sînt aproape întotdeauna publice. Chiar moartea, acel „fiecare moare singur“ este reprezentat în fața celorlalți, a satului. Desigur, Iacob din *Ursita*, tatăl din *Zborul de la cuib*, Urcan bătrînul ori Toader din *Priveghiul* mor „singuri“. Dar rostul acestor „morți în sat“ este tocmai acela de a observa reacția „celorlalți“, a supraviețuitorilor. Chiar în prezentarea agoniei, naratorul e atras de imaginea luptei dintre viață și moarte. Căci *conflictul* îl interesează pe Pavel Dan, opoziția între oameni, nu conjuncția.

Dintre toate conflictele cel mai puternic ar fi acela care opune satul și orașul. Unii intelectuali ai secolului nostru au folosit satul sau, mai exact, ideea pe care și-o făcuseră despre sat ca pe un mod de răzvrătire, de contestare a civilizației urbane. Îndrăgind satul care se depărta în timp, de care ei înșiși se îndepărtaseră (distanța înfrumusețează) ei au făcut uneori apologia lumii și vieții rurale incluzînd în elogiul lor pînă și imperfecțiunile ei. Pavel Dan nu este unul dintre acești *laudatores temporis acti*. El n-a avut în sat revelația unor stări naturale, utopice ori a unei societăți perfecte. Pentru el țăranul nu e nici anterior nici exterior societății, nu e un om al „naturii“. Dacă face uneori caricatura unor moravuri orășenești, nu cruță nicidecum pe cele ale sătenilor. Universul „Cîm-

piei“ așa cum e proiectat în proza sa este un spațiu închis al **dramei**, asemenea „Curții“ în tragedia secolului al XVII-lea. **Desigur**, în satul din această „Cîmpie“ poți recunoaște unele **elemente** din formele arhaice, pseudo-perene ale existenței rurale ; lumea străveche a satului a mai păstrat ceva din acordul îndelung conservat dintre om și natură. Dar nu acest acord constituie obiectul atenției lui Pavel Dan ci, dimpotrivă, **dezacordul** uman-prea-uman al oamenilor. Dacă uneori, pe temeiul unei ideologii nu lipsite de ambiguități, de contradicții, scriitorul mai credea că rădăcina salvatoare, vie e acolo în solul **satului**, în literatura sa nu găsim (decît în imagini izolate, în **observații marginale**) o transpunere a acestei ideologii rurale.

Ca și țăranul la oraș, surtucarul în satul lui Pavel Dan e un înstrăinat. „Intelectualii“ satului — notarul, dascălul, plutonierul de jandarmi, funcționarul care supraveghează cultivarea tutunului, popa — sînt destul de caricatural reprezentați într-un text ca *Intelectualii*. Linia e voit îngroșată, satira e vizibilă. Acești „hojmandăi ai satului“ se socot luminătorii lui, „soli ai culturii și civilizației...“ — cum ironic îi definește scriitorul — „pe care orașul îi împlîntase cu forța în pămîntul sănătos al satului“. Dacă intelectualii aceștia par niște fanteze grotești, despre țărani care îi privesc poate spune în schimb că au „greul pămîntului“ în care sînt împlîntați. Iată-i în fața „domnilor“ care au venit beți la biserică : „Țărani, cu frunțile plecate și buzele strînse, stăteau nemîșcați ca niște stane de piatră, uitîndu-se la domnii adormiți în strană, la popa“. Tot astfel, orașenii din unele schițe ale lui Pavel Dan au ceva din marionetele mînuite de un păpușar nedibaci. Neîndemînarea prozatorului în reprezentarea lumii urbane este — cum s-a mai spus — aceea a povestitorului ardelean care nu se simte în largul lui pe podul Mogoșoaiei, dar în același timp derivă și dintr-o optică aleasă cu dinadinsul de povestitorul Cîmpiei ardelenene. E vorba de o perspectivă care în raportul dintre sat și oraș, preferă vădit valorile satului și denunță viciile orașului. Perspectiva ruralistă a povestitorului care vede în profunzime

lumea satului îl face să proiecteze o imagine superficial-caricaturală a oraşului. Propriu-zis, „oraşul“ la el sînt culoarele unui liceu dintr-un oraş de provincie, şi un „corso“ al aceluiaşi oraş pe care se întîlnesc tinerii (*Vedenii din copilărie, Corigenţe, Pedagogul, Note din Blaj, Studentul Livadă*). Sferă, bincînteles redusă, vădînd o experienţă sumară. Nimic nu semnifică mai limpede raportul dintre satul robust şi oraşul derizoriu decît imaginea elevului sau studentului originar de la ţară care se întoarce debilitat acasă de la înaltele şcoli orăşeneşti. Iată-l în carul tras de vaci bătrîne ale ţăranului : „Sus, pe ceglău, ţăranul bine legat, cu căciulă, pieptar şi cioareci groşi de lînă, sta nepăsător împotriva vîntului şi a ploii, ca un bloc de piatră în dosul căruia se scutea studentul, un drumeţ fără adăpost“ (*Drumul spre casă*).

În ce priveşte raportul dintre sat şi oraş, găsim în vederile lui Pavel Dan (ar fi poate prea pretenţios să vorbim despre o concepţie a lui în acest sens) explicaţia poziţiei adoptate în proza sa. După el, oraşul e fratele vrăjmaş al satului, cel care — asemenea biblicului Cain — a săvîrşit şi săvîrşeşte o crimă, răpunîndu-l pe blîndul, neajutoratul Abel. Chiar şi atunci cînd săteanul din „Cîmpie“ e perfect lămurit cu privire la „domnii“ care pretind să-l dirijeze, el se mulţumeşte să-l privească în tăcere, cu revolta mocnîndu-i în suflet. Uneori însă revolta izbucneşte. Şi atunci tîrgoveţii se aleg cu capetele sparte (*Cîrjă*) ori izbucneşte, înaltă, vîlvătaia revoltei din *Iobagii*.

11. TĂCERE ŞI CUVINTE

Se tace mult şi adînc în această lume. Nu o dată narratorul remarcă tăcerea eroilor săi : „Şi iară se întinse între ei tăcerea aceea apăsătoare de noapte grea de iarnă ; oamenii se uitau în pămînt, fără să-şi pună o vorbă, fără să clipească din gene, vrăjiţi în pînza aceluiaşi gînd amar“ (*Ursita*). Oamenii aceştia, din „Cîmpie“ nu sînt prea vorbăreţi şi chiar atunci cînd se pun să-şi istorisască necazurile n-o fac cu un deosebit belşug

de cuvinte. Naratorul nu uită să noteze, ca pe un zgomot de fond ori un bas continuu, sonurile sensibilității profunde, ale plîngerii ori mîniei. Glasul unui țăran care își face confesiunea era „muiat, stins“, el „clocotea a plîns“, apoi „părea un torent rostogolitor de munte“ (*Necazuri*). Atent la vocile fapturilor sale, povestitorul folosește cu predilecție, în relatările obiective, un stil oral, adecvat vorbirii redată direct țăranilor săi. El are vocația oralității și — eliberîndu-se cu timpul de excesele unui stil imagistic prețios-artistic, pe care le vădește pe alocuri proza sa — ar fi devenit, foarte probabil, unul din maeștrii stilului oral în narațiunea noastră literară.

Vorbirea țăranilor din textele lui Pavel Dan e neconținut întreruptă de sentințe, apoftegme, de moralități și maxime reprezentînd o înțelepciune arhaică. „— Măi, reîncepu, ducîndu-și mîna la ceafă, eu și cînd l-am băgat slugă i-am spus babei : tu, dă-l în mîna dracului, că nu-i bun de nimic. Da te poți înțelege cu muierile ?

— Decît să-ți poarte muierca clopul, mai bine să-ți legi o piatră de grumaz și să te arunci în apă ! zise tata.

— Dacă bărbatul nu-i bărbat, să știe să-și poarte lucrurile, cată să-l poarte și muierca ! răspuse muierca“ (*Necazuri*).

Expresii de o savoare și plasticitate autentic țărănească contribuie nu numai la pitorescul, la culoarea locală a povestirilor, ci — prin valoarea lor sapiențială, de înțelepciune perenă — dau *omului problematic* din aceste proze orizontul său elementar. Astfel vorbele cu tîlc precum : „...știu că copilul, de mic se cunoaște ce țară a fi“ (*Necazuri*). Sau : „Eu l-am văzut atunci că nu-i țară caldă...“ (*id.*). Ele contribuie nu atît la zugrăvirea unor individualități cît la tipizarea gesturilor, la conturarea unor comportamente tipice.

Pavel Dan deprinsese în scurtă sa experiență mai mult decît rudimentele unci arte a portretului. O artă robustă, încă nu prea rafinată, amintind-o uneori pe aceea a cronicarilor. Iată-l zidind un om : „Era acest Costan al Șărpoaci un trunchi de om închegat ca din granit. Înalt, spătos, cu trăsăturile feții regulate, frunte înaltă, obraz de popă și nasul adus vultu-rește...“ (*Uliana*). Portretul se limitează la unele trăsături ge-

nerale și particularizarea e lăsată pe seama unor intervenții evasi-orale. Portretistul părăsește relatarea oarecum neutră și împrumută tonul relatărilor familiare. Astfel, continuînd într-un stil oral descrierea celui Costan, el ne spune — ca un cunoscut al celuiia : „îți venea să te învîrtești împrejurul lui, ca să-ți vezi mai bine“. Sau, adoptînd vocea satului : „Cu vremea, a lăsat mînuirea bîtei și a cuțitului pe seama altora care, între noi fie zis, erau mai tari de gură...“ Gesturile țăranilor din nulelele lui Pavel Dan, urmărite cu precizie în desenul lor sînt însă de obicei cele tipice ale unei omeniri obidite : „Se așază pe laviță și își trase pălăria pe ochi, ca omul necăjit“ (*Necazuri*). Sau o femeie toarce „dînd din cap a zădărnice...“ (*Ursita*). Uneori, în sfîrșit, gesturile sînt hieratice : Ana, din *Ursita*, „se opri în ușa, cu mîinile încrucișate pe piept, dreaptă ca o stană de piatră.“

S-a spus adeseori despre proza lui Pavel Dan că abundă în elemente autobiografice. De fapt, chiar dacă satul i-a oferit materia brută a narațiunilor, sub forma unor povestiri orale ori a unor scene trăite chiar de scriitor, e surprinzător cît de puține sînt pentru un tînăr scriitor elementele strict autobiografice în opera sa. Patosul subiacent al narațiunii nu justifică apoi, o definire a ei drept „proză lirică“. E adevărat, în jurnalul intim al lui Pavel Dan găsim asemenea fraze exuberante ce par să fie o mărturie a poetului ascuns sub veșmîntul naratorului : „Și-mi vine să scriu, să prind toată lumea, tot aerul, toate firele de iarbă din țintirim, într-o operă care să miroasă a primăvară, a flori, a fum, a vis și a fericire“. Dar structural, Pavel Dan e un epic ; nu e de mirare că e atras de marii epici ai literaturii universale (Dostoievski se pare cu precădere) și că „manifestă o mare aversiune față de proza lirică, înflorită“⁴⁰. El vrea, într-adevăr, să „prindă toată lumea...“ Și nu numai lumea satului arhaic în a cărui existență agonică a proiectat o problemă general-umană. Efuziunile lirice („fum“, „vis“, „fericire“) iată-le prinzînd trup în substanța eposului atît de placentar cu realul : „Strigăte, guițăuri, scîrțîit de care și tot mirosul viciei satului se ridica în văzduh contopindu-se într-un ciudat cîntec de seară“ (*Priveghiul*).

Ca și în istoria romanului modern, și în scurta istorie a creației lui Pavel Dan, culegerea de nuvele, de proze scurte precede (ori trebuie să preceadă) romanul. Dar chiar și în culegerea textelor scriitorului, puține din acestea sînt cu adevărat nuvele perfect rotunjite. Cele mai multe sînt schițe, mici eboșe, tablouri de gen cu mișcare puțină. Caracterul *fragmentar* al scrisului său e evident. Exerciții pentru o construcție viitoare, fragmente ale unui epos ce se profila, pentru care prozele rămase trebuiau să constituie blocurile necesare. Din clădirea proiectată a rămas doar peristilul.

PROZELE LUI AL. PHILIPPIDE

1. ATRACȚIA POVESTIRII

Într-o glosă la *Idiotul* lui Dostoievski, Al. Philippide observă cu finețe că personajele marelui prozator nu cunosc refuzarea, trăind mereu într-o stare de „erupție sufletească“. Poetul sufletului ispitit de înstrăinare, al sufletului gata să irumpă din sine, era firesc să descopere afinități cu acei croi care, în spațiul lor fictiv, îndrăznesc ceea ce rareori își permite eul fictiv al poetului rătăcitor „prin niște locuri rele“. Dealtfel, acest „eu“ al viziunilor lirice nu este un personaj. Deambulările sale sînt pseudoepice. Și totuși, ele vădesc o înclinație a poetului vizionar spre fabulă. Peripeții, aventură spirituală, gesturi de parabolă, toate acestea sînt elemente posibile ale unui epos. Liric *absolut*, poetul Al. Philippide este atras de cîmpul limitat în timp, desfășurat în variații, al Povestirii.

El mărturisește, așadar, atracția pe care eroii ficțiunilor dostoievskiene o exercită asupra sa. Vorbind despre starea de erupție sufletească ce le este proprie, adaugă : „Purtăm în noi, fiecare, această stare. Numai că nu ne-o dăm la iveală nicio dată în întregime.“ Lumea lui Dostoievski îl fascinează, se regăsește în ea, descoperind într-însa adevăruri pe care rațiunea în mod obișnuit le înăbușe, pe care convențiile le țin sub interdicție. Neliniștitoare, povestirile acestea sînt revelatoare : „...psihicul anormal al eroilor lui Dostoievski ne slujește la adîncirea unui psihic foarte normal“. În povestirile sale, Philippide nu va uita această lecție. O criză, o morbiditate permite întrezărirea unor straturi abisale, interzise în mod obișnuit ochiului.

„Adevăruri sufletești“, fapte psihologice“, iată ce urmărește poetul nostru în romanul acelui „Candide rus“, a acelui „Candide patologic“ care e *Idiotul*. Este el un adept al romanului de analiză ? Da și nu. Fără să mediteze mai adânc asupra monologului interior, asupra diverselor modalități literare ale introspecției, el atribuie romanului capacitatea de a explora straturi psihice subiacente, posibilitate pe care o refuză teatrului. Monologul interior, convențional într-o dramă, e firesc și necesar într-un roman. „Teatrul este capabil să exprime mai mult minciuna vorbelor ; adevărul gândurilor îi este, în chip firesc, mai străin.“ Romanul este — conform condiției sale — cel care poate exprima sau expune acest „adevăr al gândurilor“. De aici, ceea ce am putea numi o *liricitate transpusă* a sa. Există o magmă interioară a epicului constituind *sufletescul*, pe care poetul Philippide îl caută, care-l atrage.

Nu-l interesează romanele-eseu, divertismentele intelectuale sofisticate ale mijlocului de secol XX. Uită romane care i-au plăcut mult altă dată, dar care nu sînt centrate pe destinul unui erou, sau care n-au ceva „attachant“ (de ex. *Wilhelm Meister*). Rămîne fidel unei vechi structuri (poetul o numește „regulă“) conform căreia romanul trebuie să aibă un personaj central, în jurul căruia se grupează existențele episodice ale celorlalte personaje, regulă pe care o socotește bine întemeiată, răspunzînd unei duble nevoi de concentrare a scriitorului și a cititorului. Dar, s-ar părea că romanul, specie proteică, a cărei unică lege ar putea fi socotită metamorfoza continuă, este la antipozii *concentrării*. Fenomenul manifest în literatura contemporană al dispariției eroului central urmează o tendință firească a evoluției romanului. Philippide își exprimă, însă (în *Însemnări despre roman*, 1937—1967), repulsia față de experiențele — ce „nu sînt literatură“ —, față de romanul — ce „nu mai este roman“ — față de „stilul molar“ al „noilor romancieri“ francezi. Totodată, își declară predilecția pentru romanul cu personaj central, avînd o biografie completă care, astfel, stîrnește interesul prin „taina pe care o duce cu el după ultima pagină a cărții“. Deci, proza romanească nu trebuie să fie un joc al inteligenței analitice, ci o încercare de a revela destinul uman. Romanul corespunde „dorinței de a cuprinde în totali-

tatea ei o viață întreagă“. Curiozitate similară cu aceea care ne îndeamnă să cunoaștem pe „altul“, să scormonim în biografii, în trecut. Taina existenței fascinează — o știe prea bine Philippide —, chiar și acea taină, degradată estetic, pe care o exploatează literatura senzațională și de aventuri. O înnobilare a senzaționalului este, oare, cu puțință? Aceasta ar însemna renunțarea la „senzaționalul material“ și promovarea „senzaționalului moral“.

Cititor al lui Dostoievski, dar și al lui Proust, unul dintre primii descoperitori la noi ai lui Kafka (cf. eseu *Franz Kafka și singurătatea în mijlocul mulțimii* din 1937), Philippide nu este tentat, se pare, de această artă a reprezentării destinelor integrale, care e romanul, în concepția sa. Nu încearcă nici simpla povestire, cu toate că povestitorul i se pare mai „apropiat de poet“, „mai liric, mai digresiv“. Preferă o proză concisă care pretinde calități de concentrare, de măsură și stăpânire a efectelor iscusite ale constructorului, ale meșteșugarului lucid. Nuvela, pentru care pledează o dată (cf. *Pledoarie pentru nuvelă*, din ianuarie 1935) corespunde acestor exigențe. Ea „presupune sobrietate și observație, supunere la subiect și desprinderea din sine însuși“. Sînt tocmai virtuțile pe care le vor pune în lumină cele două nuvele ale sale. Îndcosebi, „desprinderea de sine însuși“ (temă esențială a liricii lui Philippide dar și tendință firească a poetului, tot mai evidentă, în opera maturității sale) pe care i-o permite exercițiul prozei nuvelistice, îl determină să abordeze această specie. Pe plan estetic, această desprindere presupune o premeditare și o gradație a efectelor, un mecanism dinainte calculat, cu alte cuvinte, ceea ce scriitorul numește „un meșteșug bazat pe inteligență, și nu numai pe instinct“. Nuvelele lui Philippide sînt, într-adevăr, fructul unui asemenea calcul meșteșugit. Mecanica lor, demontată, scoate la iveală resorturi de natură evident abisal-sufletească, dispuse în așa fel încît caracterul lor de „resort“, să devină manifest. Concentrarea și stăpînirea efectelor, menajarea surprizei, distanțarea prin ironie, vom recunoaște toate acestea în proza calculată a poetului vizionar.

2. ÎMBRĂȚIȘAREA MORTULUI

Arhetipul celor două nuvele ale lui Al. Philippide este narațiunea axată pe o prezență malefică. O vrajă rea pune stăpînire pe o casă, o făptură ori o existență, și o surpă mai mult ori mai puțin precipitat. Asupra casei Brumă, din nuvela *Imbrățișarea mortului* (1940), nu mai puțin decît asupra vieții lui Ștefan Budu, în *Floarea din prăpastie* (1941), apasă o tenebroasă maledicțiune. Povestitorul insinuează cu ingeniozitate, în interstițiile prozei sale sugestia unei puteri maligne.

Un adevărat *mysterium iniquitatis*, un tainic Rău se manifestă în puținele dar catastroficele peripeții ale eroilor săi. Demonia aparține unor puteri care dărîmă dinăuntru lucrurile și zilele omului. Poetul Philippide, vizionarul labirintelor infernale, cunoaște prea bine căile obscure ale Răului. De aceea, chiar dacă ne amintim în legătură cu prozele lui, de tenebrele, misterele, urile bizare, de patimile ambivalente și de senzațiile romanului gotic, în care, adeseori, teama de moarte este doar un alt chip al vocației morții, chiar dacă găsim corespondențe între *Căderea casei Usher* a lui Edgar A. Poe și căderea casei Brumă, acestea sînt doar apropieri exterioare, simple aproximări ale spațiului lăuntric al povestirilor lui Philippide, spațiu care-și poartă blestemul în sine, ca un dat al naturii sale întime.

Maledicțiunea alcătuiește simbul tragediei închipuite în cele două nuvele. Tragedie degradată, coruptă prin ironie. Într-adevăr, nuvelistul nu permite tragicului să se cristalizeze. El subminează tot ce ar putea să dobîndească o *demnitate* tragică. Astfel, ca și Ștefan Budu, nevinovatul erou al nuvelei *Floarea din prăpastie*, tot astfel ultimii bărbați ai neamului Brumă (în *Imbrățișarea mortului*) sînt victime *nedemne* ale unei fatalități ironice¹.

Povestitorul și-a ales, fără îndoială intenționat, personajele, din regnul făpturilor pozitiviste, al acelor oameni care nu îngăduie tainei să se strecoare în viața sau în lumea lor. Inginerul Ștefan Budu este omul calcului. Costache Brumă este contabil, chiar profesor de contabilitate. Tatăl său fusese naturalist. Totul — gesturile, cuvintele acestor oameni — e, pînă la un punct, bine temperat. Ei nu visează, și își țin sertarele în ordine. Or, tocmai acești ignoranți lucizi sînt surprinși de o invazie a Ne-

cunoscutului. Ceea ce dă un caracter voit senzational povestirilor lui Philippide este această *surpriză* a violentării obișnuitului prin neobișnuit.

Mai densă decît *Floarea din prăpastie* — în care, cum vom vedea, scriitorul își permite să părăsească pista unicului destin sortit catastrofei, pentru a surprinde momente ale existenței sociale —, *Îmbrățișarea mortului* este o nuvelă construită, regizată, plină de efecte sigure prin concentrarea savantă ca a unor negre licori.

Concentrare a resorturilor nuvelei, nici o evadare nu e îngăduită de autor din cercul care se strînge, implacabil, în jurul eroilor. O adevărată, fatală, „îmbrățișare“ a morții. Eroii nuvelei — Manole Brumă și cei doi fii ai săi, cel legitim și cel nelegitim — sînt adevărate monade închise. Mari însingurați, firi atrabilare, ei nu iubesc, după cum nu se iubesc între ei și nici pe ei înșiși. Lîngă mormîntul proaspăt al tatălui său, în mijlocul adunării funerare, Costache Brumă simte o imperioasă nevoie de singurătate. Înclinați spre mizantropie, ieșirile din carapacea în care se complac acești oameni se soldează cu eșecuri dacă nu cu dezastre. Bătrînul Manole Brumă o detesta cordial pe sora lui, „mătușa Natalia Cristea“ ca și pe toate rudele lui. A fost întotdeauna, dar mai ales după moartea timpurie a soției, „un om singuratic“. El n-are nevoie de nimeni. În afară de jivinele din colecția sa entomologică. Mizantropia sa își găsește un temei în teoria impasibilității („Sentimentul era ceva cu totul de prisos, un lux zadarnic, o piedică în dezvoltarea calmă a vicții“). Fiul său, legitim, îl știe „om hursuz și rece, mare egoist în fond...“ Cel nelegitim este mai dur sau mai franc. Pentru el tatăl mort este „bestia bătrînă“, e cel care, după ce a trădat-o pe mama copilului său, însurîndu-se din interes, s-a înverșunat împotriva oricărei amintiri, și-a distrus relicvele tinereții și devenise omul-care-nu-rîde-niciodată, „mizantrop și taciturn (...) care nu se însuflețea decît cînd descria nunta scorpionilor ori dragostea de mamă la păianjeni“.

Mizantropia fiului natural, a lui Niculae Păun, este altfel motivată decît a tatălui naturalist. O viață mizeră, o fire agitată. A rămas singur din copilărie. Nu și-a cunoscut tatăl, i-a murit mama. Autodidact, citește, se cultivă cu o rîvnă nesuținută de nimeni; e atras de curentul ideilor umanitare din

care se hrănește un timp. Expatriat, face parte din cercuri socialiste anarhiste din Elveția, dar sentimentele civice îl aduc îndărăt în țară pentru a-și face serviciul militar. Rănit în primul război, are „sufletul îmbătrânit și mintea răzvrătită“. Ia parte la întruniri, e arestat și zace doi ani la Doftana. Fusesse, de fapt, un moderat, fără vederi prea clare, înainte de a intra în pușcărie. Iese ulcerat, răzvrătit împotriva oricărei societăți, urînd totul și pe toți oamenii : „...închisoarea a trezit capacitatea mea de ură, care la mine era desigur o înclinare firească, mai ales cu asemenea ascendență ca a venerabilului nostru părinte...“ — îi va spune el fratelui său cînd se vor întîlni. Un mizantrop, urînd fără distincție bogați și săraci, urmărind, ca un hămesit, o moștenire substanțială care îi fusese făgăduită și pe care o pîndește, ca o fiară prada, în jurul cadavrului părintelui său, îndată după moartea acestuia.

Toți acești însingurați, mizantropi, au o propensiune spre meditația în solitudine ; ei cunosc delectarea morocănoasă a lecturilor și studiilor făcute pe îndelete, neurmărind scopuri imediate : bătrînul este tipul savantului bizar închis în lumea stranie a muzeului său de monștri. Unul dintre fii își propune să părăsească orice slujbă ca să se poată consacra întru totul lucrării sale despre „Evoluția noțiunii de valoare“. În sfîrșit, fiul răzvrătit citește tot timpul, împrumutînd cărți de la un alt om ciudat, un fel de cobold trăind într-un subsol printre cărți.

Cum e firesc, singuraticii aceștia nu se cunosc decît prea puțin și prea tîrziu între ei. Tatăl, rămas singur după moartea soției, își trimite fiul, copil, departe la școli, și nu vrea să știe nimic despre el, îndeplinindu-și față de el doar stricta obligație de a-l întreține. Pe celălalt fiu, îl va ajuta tot astfel, manifestînd față de el o curiozitate rece, de naturalist. Cît despre cei doi frați, aceștia nu se vor cunoaște decît pentru a se îmbrățișa în moarte.

Nu este o mai penetrantă imagine a solitudinii la care sînt osîndiți bărbații neamului Brumă decît aceea pe care o înfățișează conacul în care bătrînul Manole s-a mutat împreună cu colecțiile sale entomologice. Casa a fost aleasă după chipul și asemănarea locatarului : „Acel care construisese casa fusese desigur un om care avea multă vreme de pierdut, o fire leneșă și gînditoare, un suflet ascuns și sucit“. Însăși organizarea casei de-

vine o alegoric a lipsei de comunicare între locuitorii ei : „Ce stranie idee avusese arhitectul acestei case să nu facă să comunique direct nici o odaie cu alta ! “ Misterul casei e sporit prin acest cvasihermetism al ei. Povestitorul menajează acest mister, dozându-l cu grijă, strecurându-l printre zidurile delabrate ale conacului, în odăile cu mobile sumbre și monumentale. El ne introduce, astfel, pînă în centrul demonic al tainicului lăcaș, în muzeul cu fluturi prăfoși și cu hexapode, octopode și mi-riapode.

Colecția entomologică a lui Manole Brumă nu este un simplu accesoriu, un decor în care se desfășoară acțiunea. De fapt, elementele acestui mic muzeu nu participă la acțiune. Și totuși, ele par să poarte ori să reprezinte maledicțiunea în casa Brumă. Explicația nu este rațională, deși, în economia nuvelei, colecția care încarnează pasiunea maniacală a naturalistului ia ființă numai prin trădare, deci printr-o neomenie : tînăr, Manole Brumă și-a părăsit iubita și s-a însurat cu o fată bogată pentru a-și putea da frîu liber „pasiunii lui pentru insecte“. El a preferat să semneze, într-un fel, un contract cu Necuratul pentru ca să i se împlinească visul².

Vis al unui om de știință, dar și coșmar al unui obsedat. Bătrînul Brumă face parte din galeria savanților maniaci, a căutătorilor de pietre filosofale sau a fabricanților de elixire și de manechine bizare, stranii personaje care abundă în literatura romantică, și în deosebi la E.T.A. Hoffmann, dar care pot fi întîlniți și în mai noile povestiri științifico-fantastice. Colecția entomologului este cu atît mai stranie cu cît, savantul murind, duhul său pare să se fi refugiat în singurele jivine pe care le-a iubit. El care a îndepărtat oamenii de el „avea o dragoste deosebită“ pentru diversele specii de mi-riapode.

Muzeul este așezat de narator sub semnul *monstruosului*. O colecție de monștri, astfel îi apare micul muzeu entomologic lui Costache Brumă, fiului contabil. O frumusețe înfiorătoare, emanînd farmece malefice dar și dezgustînd pe cei care o contemplă. Farmec al morții, căci gîngăniile aparțin unei lumi străvechi, defuncte. „Pereții erau în întregime acoperiți de niște dulapuri mari pline de gîngăanii mumificate. Lumina care pătrundea prin ferestrele largi făcea să strălucească în vitrine pulberea aripilor de fluturi, armura neagră a greierilor, cără-

bușii cafenii, lăcustele verzi, caradaștele cu coarne de cerb, bondarii păroși, libelulele zvelte.“ Pe măsură ce înaintezi în descrierea acestui muzeu, cu cuștile sale speciale pentru diverse familii de păianjeni ori pentru mult îndrăgitele miriapode, înțelegi că aici, în această lume *veche*, moartă de mult, în aceste mici mumii monstruoase trebuie căutat tîlcul dramei tenebroase a casei Brumă. Monstruosul domină singurătatea oamenilor care vin în această casă. Aplecarea bătrînului savant spre viața *care a fost* (el însuși s-a retras din viață) își are emblema esențială în „dragostea deosebită“ pe care o nutrește pentru cele mai oribile dintre miriapode. „Spunea că neamul lor este unul dintre cele mai vechi de pe pămînt, mai bătrîn decît mamiferele și decît păsările, pe care le numea cu dispreț parveniți ai naturii. El evoca avînd o mlădiere gravă în glas, vremurile de acum sute de mii de ani cînd scolopendre uriașe cu sute de picioare, lungi cît șerpilor, foiau nestingherite printre ferigile înalte și copacii giganți.“ Ceea ce este străvechi îl fascinează nu numai pentru că e mort, ci și pentru că reprezintă o lume umilitoare pentru umanitate (această altă „parvenită“ a naturii) și, totodată, un mod de viață sinistru.

Că acest muzeu este un *loc rău*, că ascunde o taină oribilă, simt prea bine cei doi fii ai naturalistului. Costache nu s-a putut niciodată obișnui cu această „stranie menajerie“. Copil, evita cu grijă camera cu păianjeni și scolopendre. Căci ceea ce era aparent o lume a calmelor observații savante, a experiențelor științifice, era de fapt o sublume, o faună pînditoare, subumană.

Philippide se dovedește și în proza sa, ca și în poezie, un vizionar al universului monstruos, în care abundă puterile malefice. O enumerare liniștită ascunde „înfiorarea de scîrbă“ a contemplatorului inocent : „Erau aici, în cuști și în vitrine, urechelnițe de culoare galbenă murdară, cu cîte patruzeci și două de picioare, cu antene iscoditoare, alergînd repede în toate direcțiile, nesuferind lumina, sălbatic și crunte : șarpele orb, negricios, cu înfățișare de rîmă, cu picioare subțiri ca niște peri...“ Și enumerarea continuă pînă la scolopendra uriașă adusă de la tropice, vie încă în colecția aceasta de mumii. Ea este așezată ca într-un fel de sfîntă a sfintelor cu sens negativ, demonic : „Singură într-o colivie, gîngania monstruoasă, lungă de un sfert de metru, își întindea trupul gălbui, inelat și spri-

jinit pe optzeci de perechi de picioare, cu antenele vibrînd, la pîndă printre pietrele împrăştiate pe fundul bine căptuşit cu nisip al cuştii“.

Odaia miriapodelor monstruoase aparţine unui strat fundamental al reveriei philippidiene. De aici purced acele proiecţii ale poetului care înconjoară apariţiile Demonului. Figuri fie zoomorfe fie antropomorfe reprezintă Animalicul monstruos. Ca şi în conacul malefic al savantului, viziunea poetului închi- puie (de pildă în poezia *Tainicul ţel*) un „muzeu de monştri“ :

Şi ce pocite chipuri ! Strimbe guri,
Tumefiate buze, nasuri roase,
Obraji storşi, urechi pleoştite, tot figuri
Dintr-un muzeu de monştri parcă scoase !

Şi tot astfel după cum paşii vizitatorului trecînd prin muzeul naturalistului se îndreaptă fatal spre uriaşa scolopendră exotică de care se simte, cu oroare, privit („Gîngania îl observa, desi- gur, cu atenţie...“), tot aşa, în poezia amintită, străbătînd ga- leria capetelor infernale, peregrinul vizionar întâlneşte privirea de „prieteni vechi“ a Demonului.

Evident, monştrii aceştia sînt făpturi de coşmar. Coborîrea pe un alt tărîm are întotdeauna, cum am văzut, caracterul unui *vis rău*. În *Îmbrăţişarea mortului* se face o singură aluzie la o asemenea experienţă onirică, şi tocmai în legătură cu gîngă- niile din colecţia naturalistului. Copil, Costache Brumă era ini- ţiat de tatăl său, care ar fi vrut să-i transmită pasiunea ento- mologică. Acesta „îl ducea uneori în laborator, ridica încetîsor capacul de pînză metalică de pe una din oalele mari de lut umplute cu pămînt în care locuiau arachnidele, cu nişte cleşti fini apuca de un picior pe un păianjen, îl ţinea sub o lupă groasă şi chema pe copil să se uite, arătîndu-i cu o vergea sub- ţire de metal filierele prin care ies firele fine şi cleioase ale pînzei, cei opt ochi mărunţi, colţii, găurelele plămînilor. Sub lupă, trupul catifelat al păianjenului apărea monstruos, aco- perit de pori groşi ca nişte ţepi. Copilul închidea ochii“. Ne- vinovăţia neştiutorului în contact cu ştiinţa monstruosului. Bineînţeles, noaptea, copilul „se visa în cuşca scolopendrelor, se

simțea furnicat de mii de picioare subțiri, gîdilat de antene și înțepat de colți otrăviți“.

Colecția organizată cu științifică pedanterie, foarte concretă, expusă privirilor, comunică, așadar, cu tărîmurile onirice. Muzeul monștrilor este în același timp real și imaginar, un coșmar care a prins ființă și care apoi bîntuie din nou visurile. Încercarea de inițiere a fiului în lumea aceasta subumană de către bătrînul naturalist amintește tentativa similară pe care o face tatăl lui Adrian Leverkühn, eroul romanului *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Fluturii superbi și terifiianți pe care îi prezintă acesta fiului său, au, ca și scolopendrele lui Manole Brumă, o semnificație latent-demonică. Toate aceste gînganii fascinează și, totodată, produc oroare în sufletele neprevenite. Frumusețea lor tainică emană farmecul tenebros al morții. Iată cum apar „gîngăniile mumificate“ în micul muzeu entomologic al naturalistului: „Lumina care pătrundea prin ferestrele largi făcea să strălucească în vitrine pulberea aripilor de fluturi, armura neagră a greierilor, cărbușii cafenii, lăcustele verzi, caradaștele cu coarne de cerb, bondarii păroși, libelulele zvelte“.

O cromatică ce amintește culorile cele mai frecvente ale picturii expresioniste. Remarcăm, dealtfel, în narațiunile lui Philippide, aplecarea povestitorului spre distorsiunea grotescă a imaginilor și spre o reliefare a urîtului într-un spirit congener expresionismului. O anumită insistență asupra: tenebrosului, a nausei, a sordidului, a dizgrațiosului, a diverselor forme ale urîtului implică prezența unei obsesii.

Cîteva exemple. Nuvela se deschide asupra scenei înmormîntării lui Manole Brumă. Slujba mortuară se face în biserica mică, întunecoasă, a cimitirului. Miros de tămîie, „dulceag și lînced“, care îi face silă lui Costache Brumă. Un țipăt strident, un leșin lîngă cosciug. Durere artificială, zgomotoasă. Oamenii sînt urîți: mătușa Natalia are „în toată înfățișarea ei ceva de iapă bătrînă, cam deșelată, cu valurile pieptului și ale șezutului stăpînite greu de chingile corsetului, în rochia de doliu cu coadă, aceeași de treizeci de ani, croită după moda de dinainte de 1914 și purtată de-atunci încoace la toate înmormîntările familiei“. La mormînt, directorul liceului ține un discurs „gîngav“; un alt individ „chel, cu gura ca un bot și

cu ochii bulbucați și roșii“ vorbește afectat și pretențios. Casa Brumă este oribilă, „...fără simetrie și fără gust. Pe pereții galbeni și coșcoviți, se zăreau dire cenușii lăsate de apa de ploaie din burlanele sparte. Ornamentele de piatră ale ferestrelor erau crăpate și roase. Tabla roșie a acoperișului se decolorase cu vremea. Hardughia asta rău îngrijită avea un aer pleostit și trist“. Caracterele sînt sordide, după cum chipurile sînt deforme. Cărpănoși, banii joacă în viața acestor oameni rolul unui agent al fatalității ironic-nefaste. Astfel, atît pe plan moral, cît și pe acela fizic, e dominantă, în narațiunea lui Philippide, o estetică a urîtului, într-o regie pe care o putem numi expresionistă.

Ca și în *Floarea din prăpastie*, există în această nuvelă o chemare a morții, sau mai exact o chemare în moarte. Nara-torul vrea să sugereze o asemenea „vocație“ a neamului Brumă. Tragedia nu este rezultatul unui concurs fortuit de împreju-rări. Moartea este înscrisă în economia întregii nuvele, „Îmbră-țișarea“ ei nu este doar cea tragic finală. Încă de la începutul povestirii, înmormîntarea lui Manole Brumă are întrucîtva rolul unui ritual de inițiere. Costache, fiul legitim al mortului, simte această „chemare“ care emană, oarecum, din casa moho-rîită și stranie a familiei. Această casă este descrisă ca o roman-tică ruină, ca un loc al morții. „Gîngăniile mumificate“ în raclele lor de sticlă constituie un decor necesar. Preocupările bătrînului se învîrteau, dealtfel, tot timpul, în jurul morții : specii dispărute, limbi moarte („bun latinist și mare cititor de literatură antică“), aranjament al interiorului (sufrageria ca un tricliniu, în care „...ceilalți doi meseni vor fi fost desigur umbre...“ ; dormitorul „seamănă cu o cameră de spital“ ; biroul cu mobile „monumentale“, în culori sumbre, care va fi camera funebă). Fiul, Costache, este atins și el, prea timpuriu, de aripa morții. Îi e frică de tăcere, are anxietăți nelămurite, e ostenit. un îmbătrînit înainte de vreme, inima îl trădează („...ceva în pieptul lui, ceva captiv lupta din răspuțeri să iasă“). Fiul nelegitim, „negriciosul“ cum îl poreclise menajera, pare o mască mortuară : „Fața lui, cu nasul subțire și fin, cu umerii obrajilor ieșiți, era ciolănoasă și uscată, avînd ciudate nuanțe de mătase veche“. Bătrîna menajeră spune despre el că „avea o față uscată și galbenă, parcă trecută prin foc...“ Alura sa, vestimentația sa, au ceva funerar.

Astfel, misterul care plutește în atmosfera tot mai densă, **pe măsură** ce înaintează, a nuvelei, este misterul morții. Acesta **prinde** un trup mai puțin eteric, mai sensibil, în enigma din jurul mortului, a lui Manole Brumă și a lășămîntului său. O **enigmă** neliniștitoare. Bătrînul s-a prăbușit încercînd să scrie **ceva** pe o hîrtie. O ultimă voință a sa, o indicație? **Senzaționalul** bine menajat de povestitor, izbucnește prin apariția fiului **nelegitim**. Acesta își reclamă de la fratele său, care nu știa **de existența** lui, drepturile sale : moștenirea promisă de bătrîn. Ciocnirea dintre cei doi reprezintă o variație pe tema străveche a fraților dușmani. De fapt, fiul legitim, uluit și neîncrăzător la început, se lasă repede înduplecat, ca un frate „blajin“, de cel care joacă rolul fiului „răzvrătit“. Asistăm la elucidarea unei taine familiare, în care niciunul din membrii neamului Brumă nu e menajat. Fiul nelegitim este procurorul „bestiei bătrîne“ (nimic nu e cruțat nici chiar mormîntul părintelui, „groapa blestemată a tatei“), dar și al fratelui său, ca și al său **însăși**. Cel legitim nu-și apără tatăl, nici pe sine. În realitate, **amîndoi** fiii sînt victimele mortului. În rechizitoriul său, cel nelegitim nici nu-și dă seama cît adevăr ascund cuvintele sale **vehemente**. Vorbind despre ajutorul bănesc și mai ales despre **promisiunile** pe care i le făcuse bătrînul, remarcă : „Omul acesta **rece**, tăios, distant, avea în el ceva nemilos, de bestie șireată și ascunsă. *Mă prinsese zdravăn în clește* (subl.n.). Nu mai puteam spune nimic. Trebuia să joc cum îmi cînta el. N-aveam **voie** să spun nimănui că e tatăl meu. *Nici chiar lui !*“

Și iată punctul culminant, consumarea bruscă și brutală a tragediei, prin „îmbrățișarea mortului“. Al. Philippide **imaginează o cursă** a destinului (cum va fi una în care cade eroul nuvelei *Floarea din prăpastie*). Victimă a propriei vehemențe **pătimașe**, ahtiat de bani pînă la o cronică exasperare demențială, disperat că nu-i găsește la locul știut, Păun, fiul nelegitim **recurge** la violență dar fratele său, apărîndu-se, îl omoară **fără să vrea**. Întrăm, astfel, în climatul unui coșmar poesc, dinainte **calculat și pregătit**. În odaia în care a murit tatăl zace cadavrul **unuia** din fii, iar celălalt trece prin agonia conștiinței de a fi ucis. Apăsător de tăcere, suferind de opresiunea anxietății sale, **ucigașul** fără voie e năpădit de sentimentul unei teribile **singurătăți**. Dar fiecare din bărbații neamului Brumă fusese ireme-

diabil singur. Niciunul nu putuse să comunice într-adevăr cu altul. Niciunul nu putuse să se transpună în situația celuilalt (Costache Brumă, fiul, își dăduse seama cu puțin înainte de tragicul eveniment al „uciderei”, că nu izbutea să se substituie tatălui său). Drama singurătății pe care o trăiesc îi împinge spre sinistrul deznodământ al unei morți în singurătate. Tragedie, dar și ironie a destinului : moartea fiilor se datorește unor împrejurări parțial grotești. Unul cade revendicându-și banii ca un furibund, împins de fratele său care se apără. Moartea celuilalt are un caracter mai accentuat ironic. În coșmarul în care a pătruns sau care l-a cuprins, el se lasă ucis de propria sa teroare, strivit de cadavru fratelui pe care tot el l-a închis într-un dulap. Însingurații s-au îmbrățișat în moarte.

Ceea ce dă o alură fantastică narațiunii lui Philippide în ultima secțiune a nuvelei este jocul de coșmar în stare de veghe al privirilor. Costache Brumă își privește fascinat fratele mort și se simte privit de acesta : „Brumă avea impresia că dacă mortul va rămîne întins acolo, el nu se va mai putea clinti de lângă dînsul, va sta mereu cu ochii la cadavru, fascinat de acest trup pe care îl ucisese”. Și, mai apoi : „Se ferea mereu să-i privească fața, în care numai un ochi era întredeschis, dînd figurii o expresie șircată, în contrast sinistru cu imobilitatea mușchilor. Privirea mortului parcă îl spiona și acum, la pîndă, plină de bănuieli și acuzații.” În sfîrșit, ca într-o autentică povestire „gotică”, sau într-o nuvelă de groază, privirea lui Brumă se fixează ca suptă de oroarea ușii dulapului care se mișcă „împinsă pe dinăuntru”. Privirea aceasta rămîne încremenită și goală — căci vedea apropierea neantului — în „ochii umflați de-o nemărginită groază” ai cadavruului pe care-l vor descoperi în ziua următoare.

Arta povestitorului Philippide, în această nuvelă, este concentrată asupra reliefării elementelor *de senzație*. Acestea sînt fie de natură senzorială și profund organică (priviri fascinate, oroare, greață), fie de natura loviturilor de teatru sau a cursei pe care le întind obiectele, un fel de „*Tücke des Objekts*”, de vicleșug al lucrurilor : dulapul care se deschide încet, misterios sub presiunea cadavruului, haina mortului se agață de un cuier din fundul dulapului desprinzînd o scîndură și făcînd să se reverse din tainița lor sutele de bancnote dosite de bătrînul

Brumă. Și totuși, *Imbrățișarea mortului* nu este o simplă nuvelă senzatională, ci e o narațiune din familia celor *extravagante* ale lui Edgar Poe. Nu trebuie să ne lăsăm amăgiți de prezența senzationalului (în finalul povestirii), după cum nu trebuie să socotim că recursul la o psihologie a stărilor limită face din această nuvelă o operă de analiză. Ceea ce domină în această narațiune, constituind meritul ei esențial, este o regie ingenioasă. Și, întrucît fantasticul presupune o regizare a elementelor, o perturbare a lor calculată, *Imbrățișarea mortului* ne apare ca o lucrare de calcul³.

Calculul nu implică crearea *de toutes pièces* a unei lumi. Philippide preferă să sugereze fantasticul infiltrîndu-l în, sau mai degrabă extrăgîndu-l din elementele unei existențe cotidiene. Meditînd asupra fantasticului (*Insemnări despre fantastic*, text din decembrie 1969, republicat în *Considerații confortabile I*) statuiază un precept pe care el însuși îl urmează: „...fantasticul, ca să producă un efect adînc, nu trebuie construit așa încît să fie cu totul în afara lumii posibile“. Și citîndu-l în apărare pe E.T.A. Hoffmann, după care: „Picioarele scării pe care te urci în regiunile fanteziei trebuie să fie fixate bine în viață, astfel încît oricine să se poată urca“ — adaugă că, deși cultivatorii mai noi ai fantasticului par să se îndepărteze de această axiomă hoffmanniană, inventînd o lume particulară, extraordinară, totuși o literatură *fantastică* bună „nu se lipsește de viața de toate zilele“. În nuvelele sale, Philippide alege așadar oameni comuni, puși în împrejurări banale (cu rare excepții) tocmai pentru a-și permite să construiască pe această temelie, de o solidă concretețe, o posibilă „scară“ a fanteziei. El cunoaște prea bine (și analizează cu finețe) acel *realism al fantasticului* din narațiunile lui Poe. Deși spuneam că între *Prăbușirea casei Usher* și *Imbrățișarea mortului*, corespondențele sînt exterioare, ele indică unele procedee similare. Ca și Poe, scriitorul nostru recurge la imaginile delabrării, ale paraginei, ale „casei vechi“, roasă pe dinăuntru de un morb mortal. Ca și Poe, Philippide știe că lucrurile — chiar cele mai comune — au asupra oamenilor o profundă înrîurire, că „mediul material — cum afirmă el în *Insemnări despre fantastic* — influențează spiritul, apăsîndu-l sau înălțîndu-l, după împrejurări“. E evident că, asemenea casei Usher, casa Brumă.

simplic conac de țară, este un loc al maleficiilor care determină catastrofa locuitorilor ei. Dar locurile acestea nu aparțin unei *alte* lumi, chiar dacă drama ce se petrece în ele e enigmatică. E adevărat că citind ultimele pagini ale nuvelei lui Philippide îți apare finalul *Prăbușirii casei Usher*. Frați într-o nuvelă și într-alta. În povestirea lui Poe, Madeline, care a fost înmormântată de vie, se întoarce în biroul fratelui. Ușa se deschide larg, și ea cade peste fratele ei. Împreună se prăbușesc morți la pământ. Frați, cădere fatală și neașteptată a unuia asupra celuilalt, moarte și surpare a „Casei“, în cele două nuvele. Dar în narațiunea lui Philippide acest final nu are caracterul fantastic al finalului din *Prăbușirea casei Usher*. Fiorul neliniștii și al misterului pe care-l dau faptele inexplicabile la Poe, este înlocuit printr-o surpriză oribilă. Oroare din care nu lipsește grotescul. Spăimântătorul e supus rapidei coroziuni a rizibilului.

În nici una din nuvelele lui Philippide nu întâlnim un supranatural, un irațional asumat în perspectiva naratorului. Vise, peripeții aparent iraționale sînt prezentate sugerîndu-se o explicație psihologică raționalistă. Deși faptele istorisite aparțin adeseori (în deosebi în nuvela *Floarea din prăpastie*) tărîmului psihologiei abisale. Subiectivități morbide sînt în cauză. Eroii (cu toate aparențele lor banal-burgheze) sînt obsedați, maniaci, tulburați de o conștiință bolnavă. Dar nimic în existența lor care să nu fie motivat, care să nu fie explicabil. Zone obscure ale sufletului sînt luminate cu o luciditate ironic analitică. Fantasticul însuși, în perspectiva lui Philippide este o categorie a lucidității.

3. FLOAREA DIN PRĂPASTIE

Floarea din prăpastie este istoria unei existențe ironice. Desigur, eroul acestei nuvele, Ștefan Budu, nu are vreun daimon socratic al ironiei, el nu se preface că nu știe nimic, nici nu este un *eiron*, în sensul artistotelic al cuvîntului, o ființă care se disprețuiește pe sine. El este victima unei *ironii* pe care vorbirea noastră curentă o atribuie *sortii*. Destinul său este ironic nu făptura sa. Un mic burghez, înglodat într-o viață

banală, un inginer pozitivist cade în întreita cursă ispititoare pe care i-o întinde Visul, Erosul și Moartea. Iată ironia destinului său.

Naratorul este dispunătorul lucid al acestui destin. Lui, înainte de toate, îi aparține ironia, ca o intenție subiacentă narațiunii sale. Deși, Al. Philippide nu imprimă povestirii o tonalitate ironică. Nimic din ironia subversivă a lui Thomas Mann care dizolvă neconținut gravitatea cvasisacerdotală a artistului. În proza scriitorului german se strecoară, ca niște spiriduși, mici ființe ironice asemenea animaliculelor ce roiesc în jurul pustnicului Antonie prosternat în rugăciune în tabloul lui Hieronymus Bosch. În nuvela poetului român nu găsim însinuirile, jumătățile de surisuri ale lui Thomas Mann. Ironia lui Philippide este ocultă, bine ascunsă în trama unei povestiri calme, aparent univoce. Ironia sa este savant disimulată (nu ține, oare, disimularea de esență însăși a ironiei?). Noi trebuie să o descoperim printre ițele aparente ale unei drame burgheze.

Căci tema istorisirii pare să fie aceea a unei drame domestice. Un bărbat mediocru în toate, ținut de o nevastă despotică și frigidă în lanțurile unui matrimoniu meschin, ajunge să se revolte, în urma revelației pe care o are a unei alte existențe posibile. Porniri îndelung refulate se trezesc într-însul, și, concomitent, el face descoperirea unor noi perspective asupra vieții, descoperire mijlocită și de societatea în care intră, aceea a defunctei protipendade a Capitalei. Revoltă abia schițată, de altfel, curmată curînd. Căci soțul antrenat, cu toată pasiunea, într-o aventură extraconjugală, își pierde viața, fiind victima unui glonț ce nu-i era destinat.

Dar *Floarea din prăpastie* nu se reduce doar la o asemenea schemă a unui banal conflict matrimonial. Elemente de satiră nu lipsesc din narațiunea lui Philippide. Aceasta are structura unui mic roman, a unui *satyricon* modern. Ștefan Budu, eroul nuvelei, este, într-un sens, un inocent, un candid rătăcit într-o lume suficient de coruptă pentru a nu-i lăsa îndemnă ingenuitatea. Or, din conjuncția între naivitatea insului însingurat și artificiile societății rezultă nu numai perspectiva satirică a narațiunii, ci și fundamentală ei ironie tragică.

Într-adevăr, Ștefan Budu, eroul povestirii lui Philippide are rolul *șapului ispășitor*, al aceluia care plătește mai degrabă

pentru păcatele celorlalți, ale grupului social din care face parte, decât pentru ale sale proprii. El nu este nici vinovat nici nevinovat, sau mai exact este și una și alta. Om de o deosebită platitudine, comun în toate, el este dăruit cu calitățile chiar ale mediocrității. Valoarea sa umană nu se poate contesta. De aceea, catastrofa vieții sale nu e lipsită de tragicism. Are el o vină tragică ? Își merită el soarta ? Nu este el o victimă a arbitrariului ? Un ins căruia i s-a transferat o vină ?

Cu toată catastrofa brutală a sfârșitului său, destinul lui Ștefan Budu este mai curînd ironic decât tragic. Philippide nu urmărește, de altfel, meandrele unei existențe, ci curba unui destin. Forțe oculte intervin, provocînd în viața inginerului tulburarea tipică a unui joc al destinului. Omului predestinat pentru o viață calmă de slujbaș, pentru înaintarea nespectaculoasă pe scara socială, pentru satisfacții dintre cele mai obișnuite ale existenței cotidiene, i se rezervă un destin catastrofic. După formula lui Northrop Frye, eroul unei ironii tragice „nu este decât un individ obișnuit care se înstrăinează de lumea sa“. Destinul lui Ștefan Budu, erou al unei fabule ironice, presupune o modificare radicală a naturii sale. Prin transformarea sa, tot ceea ce a disprețuit, neglijat, refutat, se va răzbuna împotriva-i.

Fără să fie ori să urmărească a fi un artist al portretului, Al. Philippide năzuiește, în *Floarea din prăpastie*, să dea eroului său, și asemenea lui, celorlalte personaje, ba chiar și figuranților din jurul lor, conturile ferme ale unor „caractere“. Toți sînt fixați în schema care li se impune. Singur Ștefan Budu își iese din pielea „personajului“ său inițial. Căci un plan al *neobișnuitului*, care intersectează la un moment dat planul obișnuințelor sale, îl obligă la o transformare. De fapt — esențial pentru viziunea lui Philippide, poet care a poematizat visul —, în această proză experiența onirică este cea care sparge planul realului cotidian, schimbînd cursul vieții de toate zilele a eroului. Purtător de mistere, visul invadează această viață și determină o metamorfoză a insului.

Pentru a înțelege această răscolire din adîncuri care îl va transforma pe Ștefan Budu trebuie să recunoaștem întrînsul un *banausos* modern. Dîrz în apărarea științei pozitive, refuză tot ce poate ține de domeniul spiritului. Nici o valoare mai înaltă morală nu-l atrage ; orice artă îi e străină. Rudimentar, con-

formist de îndată ce e vorba de ierarhie, pătruns de superstiții pozitivistice, de prejudecăți sociale, birocrat rutinier, arivist, el cunoaște incitațiile unui snobism naiv : „De multă vreme Budu voia să facă parte dintr-un club. V vorba asta de club îl incita evocînd în mintea lui ceva ales, distins și foarte respectabil, un loc de reculegere elegantă, de izolare aristocratică, în tovărășia unor oameni rafinați.“ Nici o pasiune manifestă, nici un interes pentru treburile publice, totală nepricepere în politică. În sfîrșit, timiditate și indolență „în tot ceea ce nu era știință pozitivă și viață cu program“, lene sufletească și spirituală. Dar tocmai acest potrivnic al oricărei problematizări va ajunge deodată, pe un promontoriu înaintat al vieții, asediat din toate părțile de valuri inexplicabile pentru el. Banalul intră într-o zodie a senzaționalului.

Inexplicabilul este de altfel ceea ce tulbură pentru întia oară perfectă liniște sufletească, echilibrul moral al acestui om care trăiește repetînd aceleași gesturi, avînd aceleași îndeletniciri, în convingerea că înțelege totul și a rezolvat totul cum nu se poate mai bine. Experiența esențială care anunță schimbarea și o provoacă în viața lui Budu este cea onirică. Într-o dimineață el se trezește... fiindcă visase. Uimire grotescă dar, de fapt, legitimă : „Budu nu visa niciodată... Somnul lui era întotdeauna negru, adînc, total. Se scula pe aceeași parte pe care se culca. Nu înțelegea cum cineva poate să viseze. Toate istorisirile de visuri le socotea ridicule și faptul că psihologia întrebuițează visul ca instrument de cercetare a sufletului îl făcea să aibă față de această știință un dispreț cu care, de altfel, acoperea toate științele care au spiritul drept obiect.“ Adversitatea împotriva celor sufletești ca și a celor spirituale se va întoarce împotriva lui. Budu va ajunge victima a ceea ce disprețuiește. Într-un fel asistăm la o răzbunare a psihicului și spiritualului ori, mai precis, a visului asupra realului. Nu spune Al. Philippide (în reflecțiile sale la lucrarea lui Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*) : „Spune-mi cum visezi, ca să-ți spun cine ești“ ?

Trezirea înainte de vreme, sub impresia unui vis, implică ieșirea din cotidian, intrarea în alt tărîm, răsturnarea gravă a ordinii prestabilite. Această *trezire* a lui Ștefan Budu amintește prin unele aspecte ale ei, *trezirea* unor personaje din

ficțiunile lui Kafka, și îndeosebi a lui Gregor Samsa, din *Metamorfoza*, și a lui Joseph K. din *Procesul*. Când Gregor Samsa, după o noapte de vise zbuciumate, se trezește metamorfozat într-o gănganie respingătoare, când Joseph K. se pomeneste în zorii zilei arestat, ei fac experiența crucială a trecerii pe alt tărîm, deși rămîn, aparent, în cadrele vieții lor cotidiene. Kafka însuși vorbește despre trezire ca despre o clipă riscantă în care totul este posibil, în care primejdia înstrăinării de noi înșine ne pîndește. Printr-o asemenea înstrăinare de eul său va trece eroul lui Philippide în urma visului care *l-a trezit*. Deși s-ar putea afirma că eul său era cel înstrăinat, și că trezirca n-a însemnat decît o revenire a sa la un adevăr profund al său. Oricum, această trezire din vis (nu spunea Edmond Goblot : „Un rêve, c'est un réveil qui commence“ ?) înseamnă începutul unei scrii de revelații, al unui proces de transformare a unui *banausos* într-un *pharmakos*, a omului lipsit de orice apetență spirituală într-o victimă sacrificată în locul altuia.

Descrierea acestei transformări constituie partea solidă a nuvelei. Sufletul diurn (cum ar spune romanticii) se lasă subminat pe încetul, de sufletul nocturn. Visul este cel dintîi agent al disoluției. El acționează cu atît mai coroziv, cu cît conștiința visătorului este mai puțin dispusă să recunoască puterea iraționalului. Budu se laudă că n-a visat niciodată și nici nu poate înțelege rostul unei asemenea slăbiciuni, a unei evaziuni futele în imaginar. Visul său — atunci cînd îl vizitează — îi violentează rațiunea. După primul vis, îl vedem pe acest om, care era fericit să păstreze ritmul monoton casă-serviciu, tot mai tulburat, sedus de viclenia visului și a lucrurilor din jurul său.

Visul îl înspăimîntează și îl rușinează : „Simțea o rușine ciudată, ca un școlar care fumează pe ascuns“. Teamă și voluptatea asociate cu amintirea visului denunță în această experiență onirică un plan al dorințelor refulate și realizate în imaginar („Se simțea umilit dar totodată cuprins de o oboseală dulce, care îi producea plăcere“). Căci primul vis este, în termenii psihanalizei freudiene, un *Wunschtraum*. El visează o femeie tînără cu care gonește la vale pe o săniuță. Dar, în același timp, visul este un *Furchttraum* : ajunși în fundul văii,

în loc de încântătoarea femeie care îi încolăcea gîtul cu brațele, la spatele său e „un schelet, care rînjește, cu brațele întinse spre el ca pentru îmbrățișare...” Astfel apare motivul „florii în prăpastie”, a seducției pe care, deopotrivă, Erosul și Moartea, înainte de toate prin intermediul Visului o exercită asupra naturii încorsetate dar lipsite de apărare a unui cvadragenar.

La trezire, Ștefan Budu își va aminti femeia atrăgătoare, se va opri asupra imaginii ei, avînd un vag sentiment de culpă, dar va uita scheletul. Deși, între „gluga albastră” care încadrează chipul invizibil al tinerei și rînjetul hîrcii relația este de identitate. „Floare albastră” din prăpastie care îl ademeneste pe eroul nuvelei are un dublu sens erotic și thanatic.

Dar Philippide nu se pierde în proiectarea unor simboluri obscure. Chiar dacă, începînd cu acest prim vis al lui Ștefan Budu, femeia (întîlnită pe planul oniric și mai tîrziu pe acela real, în persoana Marei-Dor) va juca rolul mitic al unui personaj psihopomp. Căci, ca și tînărul Tadzio, din *Moartea la Veneția* a lui Thomas Mann ea îl atrage și îl călăuzește pe erou spre moarte. Drumul acestuia nu este — precum e itinerariul figurat în marile poeme ale lui Philippide — cîtuși de puțin alegoric. Atent mereu la datele imediate ale concretului, prozatorul își insinuează tîlcurile mai absconse ale istorisirii sale sub stratul dens al unei reprezentări mimetice. Nuvela vădește chiar o oarecare obstinație în notarea amănuntului concret, trivial. Ochiul naratorului remarcă, nu fără o secretă delectare, meschinele trăsături ale realității banale. Nu lipsește o doză de mizantropie care dă privirii sale acuitate, conferind viziunii sale nuanțele ei cînd stridente, cînd mohorîte.

Deci limbajul simbolic al visului, experiența onirică nu ne va îndepărta decît foarte puțin de trăirile cotidiene ale eroului. Abia se trezește din primul său vis, și naratorul îl prezintă asediat de vuietele străzii, de strigătele vînzătorilor ambulanți. Enumerarea acestora corespunde — sub o formă mai simplă — paginilor lui Proust privind trezirea Naratorului în mijlocul acelor „*cris où nous est rendue sensible la vie circulante des métiers, des nourritures de Paris*” (*À la Recherche du Temps perdu, La Prisonnière I*). Iată, în versiunea bucureșteană, înșiruirea strigătorilor matinali : „...negustorul de haine vechi care din zori își caută marfa cu tînguii cicălitoare și prelungi, zar-

zavagiul care țipă ca mușcat de șarpe, geamgiul cu vaiet de pasăre rănită, covrigarul apucat de crampe, iaurgiul sfișietor și tragic care te cutremură ca un bocet sălbatic, cărbunarul cu glas de om înjunghiat și neostenitul fabricant de coade de topor care apare pe neașteptate la orice ceas al zilei și de mai multe ori pe zi — și atîția alții care gem, hăulesc, răcnesc, se vaietă și zbiară“. Astfel chiar atunci cînd misterele somniei irump în viața diurnă prin vis, lumea dură a treziei își manifestă prezența.

O ființă care ține întru totul de lumea vulgar-concretă e Viorica, nevasta lui Ștefan Budu, personajul cel mai consistent al nuvelei. Nici o legătură între femeia care-și domină bărbatul, atît prin fizic cît și prin spirit, pe care nu-l iubește, făptură imperioasă, ipocrită, glacială, și lumea visului. Deși, ea „visa des, visuri reci și mediocre de om cu simțuri potolite și dorinți banale“. Sigură de soțul ei pe care l-a închis într-un țarc de reguli, conveniențe, prejudecăți și interdicții, ea nu-și poate imagina măcar că în sufletul acestuia s-ar putea petrece vreo schimbare. Într-adevăr, Budu (pentru care căsătoria „fu un jug pe care el îl primi cu deliciu“) se lasă nu numai dominat de soția lui, ci golit de orice viață autentică. Împărtășind respectul ei pentru conveniențe, oroarea pentru necuviință, seriozitatea, pudibonderia și răceala ei (la el aparentă, frigiditatea ei obligîndu-l la reținere), Ștefan Budu trăiește o tipică încutiere în sensul pe care existențialistii îl dau cuvîntului. Atunci cînd a întîlnit-o pe Viorica, el a cunoscut o primă erupție pasională. Femeia însă n-a fost cucerită prin această izbucnire, nici prin adorația sa, ci, dintr-un calcul prudent, la rece, ea a preferat să-și asigure pentru totdeauna ascendențul asupra bărbatului submisiv prin fire. Astfel, Budu primește cu supunere regimul de viață de o tristă sobrietate pe care i-l impune soția : „...era o obișnuință de care nu s-ar mai fi putut lipsi, fiindcă ea îl scutea de o supărătoare sarcină : aceea de trăi sufletește prin el însuși, de-a avea o viață sufletească proprie“. Observație subtilă. Închistarea ca și neautenticitatea sînt urmări ale suspendării vieții sufletești.

Fără să utilizeze instrumentele mai rafinate ale analizei, Philippide știe să arunce la momentul potrivit cîte o sondă care să aducă la lumină ceva din viața adîncurilor. Astfel, cu

mai puțină abilitate și cu unele mai vechi decât acelea ale contemporanilor săi, analiști precum Hortensia Papadat-Bengescu ori literați ai „autenticității” precum Camil Petrescu, Anton Holban sau Blecher, el luminează în proza sa, cu simplitate, unele complicate noduri existențiale. Printre acestea cel mai interesant, acela al femeii care-și „scutește” soțul de a avea o viață lăuntrică. Ștefan Budu, omul care și-a pierdut umbra interioară, dacă se poate spune astfel, pentru ca să și-o regăsească proiectată în imaginile nocturne ale visului, este un fel de *hollow man* (în sensul dat de T. G. Eliot omului vid). Alături de el, femeia este cea care îl vampirizează. Și ceea ce ea extrage dintrînsul este ceea ce ea însăși disprețuiește: sufletul, elanul vital și conștiința. E adevărat că bărbatul n-ar fi golit, dacă el însuși nu s-ar lăsa, cu o anume voluptate, eliberat de „supărătoarea sarcină de a trăi sufletește prin el însuși”. În aceasta rezidă culpa sa: el este o victimă vinovată.

Începînd însă cu primul său vis, modificarea lui Ștefan Budu este identică cu răzvrătirea vieții netrăite dintr-însul. Răzvrătire a unor forțe necunoscute care îl înspăimîntă. O adevărată demonie interioară se dezlanțuie, o demonie pe care povestitorul va ști să o pună în relație cu demonia meschină a unei societăți corupte. Sentimentul de culpă, rușinea nelămurită pe care o simte eroul constituie o reacție clară la demonia ispititoare a visului său. Trezindu-se și amintindu-și că a visat, e tulburat „ca atunci cînd te temi să nu îți se descopere vreo meteahnă secretă, vreun vițiu uricios pe care te silești să-l ții ascuns”. O meteahnă secretă poate fi o boală rușinoasă. Budu se crede bolnav. Și, într-un sens, nu se înșală. O morbidețe pătrunde în el; corupția nocturnă a viselor erotice, de care se apără prin obișnuitele ocupații ale zilei, continuă și devine obsedantă. La tulburarea psihică se asociază una, difuză, fiziologică. Căci imaginile onirice purced din zonele profunde instinctuale, care își croiesc acum vad la suprafață. Al doilea vis al lui Budu (scară pe care urcă în urma unor picioare zvelte de femeie, luminoase pe fondul de amurg cenușiu, apoi senzație voluptoasă de plutire, de zbor, urmată de viziunea unci săli cu nenumărate uși pe care le deschide pe rînd în căutarea femeii) deghizează aceleași dorințe proscrie

ale bărbatului. În stare de veghe, instanțele pozitiviste și morale își reiau supremația, și omul își interpretează visele fie printr-o maladie, fie prin presiunea unor nevoi fiziologice dintre care simțul respectabilității sale o exclude pe cea sexuală. Dealtfel, prin breșa deschisă, începe o adevărată invazie a oniricului. Nu toate visurile conțin simboluri erotice. Budu conversează tot mai frecvent cu morții. Experiența onirică, oricât de mediocră (visurile acestea, s-a observat, n-au nimic din frenezia și luxurianța celor romantice, fapt cu totul explicabil prin structura visătorului) reprezintă în economia nuvelei lui Philippide altceva decît o motivație psihologică prin care se explică transformarea eroului. Imaginile din vis, atrăgătoare sau terifiante, sînt semne ale destinului pe cale să se împlinească. Ca și acele semne pe care, în *Moartea la Veneția*, Gustav Aschenbach eroul lui Thomas Mann le interpretează obscur drept chemare a Sudului, a Veneției, dorință de odihnă, de relaxare, și care sînt, de fapt, apeluri ale Morții, tot astfel eroul nuvelei lui Philippide (traducător al nuvelei scriitorului german), primește apeluri pe care mentalitatea sa de homo faber nu le poate înțelege în semnificația lor profundă, dar care îl tîrsc în direcția pe care o anunță. Budu se miră că în vis el se comportă altfel decît în starea de veghe. Se amăgește cu gîndul că visurile sînt o urmare a surmenajului (oboseala ca și la Gustav Aschenbach). „Avea nevoie de o recreație, de o variație, de o schimbare. Și Budu nu se gîndea de loc că schimbarea venise deja, că era pe cale de a se îndeplini în el, se împlinea chiar în clipa în care își spunea că are nevoie de dînsa.“

Cu finețea ochiului atent la faptul mărunț semnificativ, Philippide surprinde gesturile, trăirile eroului său pe cale de mutație. Simptome mărunte dar pline de tîlc. Își îngăduie, cu delicii, o plimbare în afara programului obișnuit ; își ia libertăți și își menajează mici secrete față de soție ; caută singurătatea și meditează. Descoperă lumea gîndurilor. Dar : „Din momentul... în care Budu începuse să cugete la această existență, s-o privească și s-o gîndească, nu numai s-o trăiască automatic, ochiul dinlăuntru, închis de atîta vreme, adormit de monotonia dulce, se deschisese, cercetător și critic“. Fără îndoială totul era nelămurit. Dar schimbarea era prezentă.

Modificarea se manifestă, înainte de toate, prin atracția erotică pe care o simte, și care este consecutivă visului. Mara-Dor, apare la momentul cel mai „potrivit“, ca să dea un trup fantasmelor care bântuiau nopțile inginerului. Chipul enigmatic al femeii stârnește întrînsul aceeași tulburare ca și imaginea din vis. Indiferența ei afișată, arta de a seduce, farmecul ei care are ceva nocturn („...ochi de culoarea amurgului. cenușii, cu scipiri violete...“), totul face ca Mara să corespundă dublei chemări din vis, crotice și thanatice. Grotescul haos oniric al pulpelor, sînilor și sexelor femeiești se asociază cu stranii figuri macabre. Mai subtil, cu mai puțină brutalitate în imagine, femeia pe care Budu o întâlnește aievea (dar care îi apare „ca în vis“) răstoarnă întrînsul echilibrul firii și al obișnuințelor.

Mara-Dor joacă, în economia nuvelei, cum spuneam, rolul personajului psihopomp; ea călăuzește sufletul lui Ștefan Budu în dragoste și spre moarte. Simpla ei prezență excitantă precipită educația erotică a eroului de care acesta este lipsit, căci vorbele îi lipsesc iar gesturile îi trădează inocența. Dar, mai mult decît *recunoașterea* faptului excepțional de a visa, mărturisirea pe care și-o face sieși a dragostei față de Mara Racliș, devine un revelant al vieții sale sufletești: „Ea fu ca o cheie cu care Budu deschise deodată hrube din el însuși, de care pînă atunci nu știuse nimic...“ Acest homo faber, om al cifrelor, măsurătorilor și schemelor abstracte *se trezește* (paradoxal, în vis) la o viață a spiritului. E ca un manechin care prinde viață, un apatic în care se ivește o sensibilitate. Visul erotic aduce o perturbare a unei ordini mecanice („În existența lui regulată ca un ceasornic, cu ceasuri fixe de muncă și odihnă, cu distracții prevăzute și periodice, un asemenea fapt însemna o turburare gravă, o răsturnare a ordinii firești“). Robotul birocratic, reglat pentru a funcționa cu eficiență, trece printr-o evidentă detracare: erotica înseamnă corupție dar și început de viață nouă. De fapt, straturi adînci de umanitate ies la suprafață. Supus unui regim de existență inuman, frustrat de orice satisfacție legitimă, el rămăsese în fond, un candid. Enigmatica aventurieră, Mara, îl va răzui din cenușia stare a unor candori întîrziate. Ea și societatea ei.

În scenele aceluși satyrikon bucureștean pe care le închipuie Philippide, Ștefan Budu joacă, așadar, rolul inocentului printre

păcătoși, al naivului printre vicleni. Dublul său primitivism — social și erotic — îl face să sufere pe aceste două planuri fascinația conjugată a societății „înalte” și a iubirii „profunde”. În fond, asistăm la o comedie ironică în care ingenuitatea eroului se lasă coruptă prin tentația vanității și a luxuriei.

Ca personaje ale unei comedii, toți acești Assani, aceste „excelente”, generali în retragere, doamne din înalta burghezie bucureșteană („cam interlopă” — observa Pompiliu Constantinescu) au alura unor marionete. Caracterul lor convențional derivă din mecanica rudimentară a articulațiilor, a gesticulației lor. Scriitorul nu s-a prea străduit să pună o carnație mai densă pe scheletele acestor fanteze întrucâtva caricaturale. Iată, de pildă, cum schițează portretul — oarecum „cubist”, ne-o spune chiar el — al „Excelenței”: „...un bărbat ca de vreo cincizeci de ani, de statură mijlocie, cu mâini lungi și brațe lungi, cu gât gros și fața patrată, fălcos, cu buza de jos groasă și nasul mare. Totul în el era colțuros ca la o statuie cubistă, cu linii drepte și în unghiuri, de la nasul paralelipipedic pînă la degetele cu vîrfuri drepte. Nici o arcuire în trupul lui masiv strîns în hainele negre. Avea ochii căprui; unul din ei era holbat în dosul unui monoclu enorm care ridica sprinceană și dădea feții un aer mirat și întrebător.” Alte portrete sînt mai schematice dar cu atît mai șarjate, Adelaida Assan — „...cu o față de lună plină din care nasul coroiat răsărea între doi ochi rotunzi de găină...”, — pururi agitată, filfiind din mâini și vorbind repede, într-un jargon snob franco-român. Casa pe care și-a amenajat-o după gustul ei este o monstruozitate arhitectonică și decorativă. Caricaturalul trece de la persoane asupra lucrurilor. Vila Assanilor e ca o cetățuie medievală, cu turnuri hexagonale, crenele și ferestre lungi și înguste „prin care te așteptai să vezi ieșind vîrfuri de sulite și țevi de sînețe”. În camere, scăunele de tavernă și fotolii asemenea stranelor.

Adunați în casa Assanilor, ori la locuința mai tînărilor Victor Agalidi (jilțuri străvechi și fotolii de oțel, pe perete portretul unei cucoane cu zuluși și crinolină privind spre tabloul înfățișînd o femeie goală, culcată într-o postură lubrică), ca și în apartamentul „Excelenței”, fost și viitor ministru în jurul căruia gravitează de altfel toată această societate fals distinsă,

reprezentanții protipendadei se dedau la mici jocuri, mai mult ori mai puțin inocente, de „salon“ : bîrfă, cărți de joc, ședințe de spiritism. Setea de parvenire, mai curînd vanitoasă decît interesată, a lui Ștefan Budu, îl face să caute cu orice preț societatea aceasta în care își promite să guste satisfacții înalte. El este orbit de rangurile, titlurile, de rafinamentul unor inși a căror vulgaritate spoită îi impun respect și chiar admirație. Scriitorul tratează toată această galerie de personaje care figurează „înalta societate“ bucureșteană cu destulă aciditate. „Excelența“ amestecă politica, aventura erotică și spiritismul. Generalul Petrache Babic, **gurmand, amator de plăceri robuste și brutalități verbale** cazone e un stîlp de club. Vasile Cernea, intelectual ratat, e într-o continuă admirație a propriului său „spirit enciclopedic“. Caricatura e evidentă mai ales în cazul său. Iată-l... confesîndu-se ; „Spiritul meu e un cîmp de bătaie între pasiunile cele mai vulgar terestre și speculația pură. După o lectură din Kant, visez femei goale și imagini obscene. În momentul cînd strîng în brațe o femeie, îmi vin în minte versuri pure din Shelley și în vîltoarea spasmului sexual, îmi răsare în minte o propoziție din Spinoza. Firea mea prea vastă și prea cuprinzătoare mă chinuiește cumplit cîte o dată. Nu mai sînt un om, ci o omenire întregă. E pur și simplu formidabil. Ce tragic și ciudat destin.“ Autoadularea acestei paiațe este grotescă. În schimb, Emil Racliș, „inventatorul“ excroc, aventurierul lipsit de scrupule, care-și folosește soția (cu asentimentul acesteia) în combinațiile sale, este o mică figură sinistră. Mara-Dor e o cochetă interesată, versată în arta seducției, și singura ei slăbiciune, nu prea bine explicată prin milă, este cea care o face să-i cedeze naiv-pasionatului Ștefan Budu.

Cîteva capitole din satyrikon-ul lui Philippide, care au un rol deosebit în economia nuvelei, sînt acelea în care eroul participă, în casa „Excelenței“, la o ședință de spiritism. Totuși în aceste secvențe, de la expunerea ministrului-oculist, prin prezentarea unei misterioase „boliviene“, Corală, medium atașat de persoana „Excelenței“, pînă la peripețiile pline de o „ciudățenie reală“ ale ședinței, totul este relatat cu o ușoară ironie subversivă. Budu care, pozitivist, încearcă să dea la tot ce vede și aude o explicație firească, este surprins și tulburat. Totuși, cu bună credință, ascultînd teoriile pe care ministrul spiritist

le atribuia revelațiilor unui defunct, „spiritul-ghid“ al ședințelor sale, inginerul se minunează cu ingenuitate : „E nemai-pomenit ce gânduri înalte pot trece prin mintea unui profesor de gimnastică dezincarnat“ — își spune el.

Fiecare, de altfel, dintre participanți își urmărește, sub pretextul experienței oculte, micile sale scopuri. Chiar și Exclența se folosește de acest prilej pentru a avansa în curtea pe care o face Marei ; Racliș pentru a profita de pe urma asiduităților amoroase ale ministrului pe lângă soția lui ; Viorica pentru a-și satisface snobismul („O, să poți sta de vorbă cu Carmen Sylva, cu Cleopatra, cu Caterina a doua, cu împărăteasa Eugenia, cu Maria Antoaneta ! ce plăcere aleasă ! Ceva care iese cu totul din comun ! Să poți spune prietenelor la Nestor : *Ma chère*, am avut aseară o ședință epatantă, am avut-o pe marchiza de Pompadour ; cîte lucruri nu mi-a spus !“). Cît despre Ștefan Budu, acesta se lasă învăluit, în penumbra propice misterelor oculiste, de vraja femeii, a Marei-Dor. Și în camera obscură are, pe neașteptate, o revelație din adâncurile conștiinței sale : „Ea fu ca o cheie cu care Budu deschise deodată hrube din el însuși, de care pînă atunci nu știuse nimic“. Pasiunea îl invadează și, mai mult chiar, *recunoașterea* pasiunii îl schimbă cu totul.

Pozitivistul care refuza să admită visul este „convertit la vis...“ Birocratul mediocru, arivistul candid este smuls din sine de un val pasional. Metamorfoza începută se precipită : Budu nu mai e scandalizat de discuțiile libertinilor din jur ; e gata să accepte teze spiritiste pe care le respingea mai înainte. Își dă seama deodată, cu claritate, de vasalitatea în care se află, și începe să se revolte, să caute o eliberare de sub tutela soției. Toate acestea înseamnă „o dramatică întîlnire cu sine însuși, care trebuia să fie și făgăduia să fie plină de urmări de tot felul“. Căci, modificarea începută era descoperirea unei vieți noi și anunța apariția unui om nou. „În dosul fațadei pe care o alcătuiau obișnuințele lui și gesturile lui zilnice, în care un observator oricît de atent n-ar fi zărit nimic deosebit de ce fusese pînă acum, se petreceau în viața cea largă dinăuntru, surpări, schimbări și înnoiri. Fațada rămînea deocamdată intactă. Înăuntru însă opera de dărîmare și de reclădire se săvîrșea cu repeziciune. Nimic însă nu răbufnea în afară.“ Omul

care nu avusese o viață a sa intimă, are acum o viață ascunsă ca un „vițiu secret“. Clandestinitatea viselor atrage clandestinitatea conștiinței, apoi pe aceea a existenței reale. Teama de a avea o taină devine o voluptate a tainei.

Povestitorul și-a împins croul spre un vârtej lăuntric. Originalitatea acestui personaj rezidă în contrastul dintre atonia inițială a conștiinței obnubilată și ebuliția în care intră, dintr-o dată, apoi între furtuna interioară și calmul automatismelor exterioare. „Totul se petrecea pe tăcute și în umbră, în timp ce afară viața continua automatică, cu ritmul ei, birou-casă, casă-birou, aceeași pînă în cele mai mici amănunte. Budu, atent acum la tot ce se petrecea în el, se înspăimînta de vuietul furtunii dinăuntru, vuiet pe care numai el îl auzea...“ În abisul deschis întrevede imaginea fascinantă, a „florii din prăpastie“ : imaginea unei făpturi onirice și totodată a unei ființe reale. Naratorul urmărește cu abilitate conjuncția planurilor interioare și exterioare, ale visului care corupe malurile ferme ale individului, dar și ale societății care susține această corupție prin mijloacele ei. Esențială este nașterea omului la o viață nouă lăuntrică, chiar și pe această cale a disoluției. Ștefan Budu simte că sufletul său s-a lărgit, că o lume s-a deschis în el („...ca o lume întreagă care ar fi răsărit deodată în el, cu legi proprii și dezvoltare neprevăzută, independentă cu totul de lumea exterioară“). El simte că tot ceea ce altă dată i se păruse frumos, mare, adînc, în meschina sa viață era urît, mărunț și superficial. În ultima sa întâlnire cu iubita lui, puțin înainte de a muri, îi mărturisește : „De-abia acum am văzut lucrurile, viața, sub aspectul lor cel adevărat. Pînă acum viața mea a fost înconjurată de minciună și prefăcătorie. Am văzut în cîteva zile ceea ce n-am văzut în zece ani...“

Revelație tîrzie. Nașterea la o nouă viață — în urma supremei ironii a destinului său — coincide cu moartea sa. O moarte care nu-i era destinată, dar către care se îndrepta dinăuntru. Eros care pusese stăpînire pe el l-a condus la moarte. Desigur, misterioasa „boliviană“ care l-a împușcat, crezînd că trage asupra altuia, s-a înșelat. Destinul său nu s-a înșelat, însă, ci l-a înșelat ⁴.

El, pozitivistul care se credea imun, preservat de orice atacuri misterioase, e victima sufletului său modificat, întors pe dos. Existență patetică și ironică, moartea sa nu e o consecință a faptei, ci a *ființei* sale. Ultimele cuvinte ale medium-ului ucigaș sînt : „— Nu-i el...” De fapt, cel ucis, e un țap ispășitor, un *pharmakos* al unei societăți, al unei lumi care neagă prin toate gesturile sale sufletul, spiritul. După viața pe care a trăit-o, moartea lui Ștefan Budu nu putea fi decît o ironie.

Nici un comentariu nu ne poate lumina asupra caracterului acestei morți (precum și al morții fiilor lui Manole Brumă) ca una din „considerațiile confortabile” ale lui Philippide. „Moartea e ridiculă” — afirmă acesta —. „E o prostie să se vorbească de «maiestatea sublimă a morții» etc. În momentul morții numai puțini oameni nu sînt ridiculi, penibili, hidoși, pitoyables. Unii vorbesc în delir tot felul de absurdități caraghioase, fac mărturisiri stupide ; alții bîlbîie, horcăie. se îneacă. rostesc strîmb cuvintele. fac eforturi ca să zică ba-ba-ba, întorși la copilărie, o copilărie nefirească, deci ridiculă. Moartea e ridiculă de cele mai multe ori. Acele animale care se *ascund* cînd simt că li se apropie moartea sînt mult mai demne decît oamenii”. Reflexie de o calmă atrocitate. Moartea e despuiață de ornamentele, de falbalele ei, de orice poezie patetică. Desacralizată, ea nu mai e investită cu o tragică demnitate. Dar revelînd *ridiculul* morții, se elimină posibilitatea tragicului. Ironia dizolvă, degradează, nu permite tragicului să se cristalizeze. Tocmai acesta este rolul fatalității ironice în nuvelele lui Al. Philippide.

După cum ironia corupe tragicul, îl dizolvă, tot astfel nu-i permite nici fantasticului să se cristalizeze. Nuvelele lui Al. Philippide sînt pseudosenzaționale și pseudofantastice. Ele nu se subsumează nici uneia dintre cele două categorii pe care, în critica sa, el le definește după cum urmează : „Aș numi literatură senzațională orice literatură care, cu elemente exclusiv reale, falsifică și turbură într-adîns realitatea, pentru a ajunge la un sfîrșit plauzibil și neverosimil, literatură, în bună parte, șaradă, cu cheia agățată de coada ultimului capitol al cărții. Literatura fantastică ar fi, dimpotrivă, construirea, cu elemente supranaturale, a unei lumi în aparență plauzibile și verosimile. Fără cheie, ci numai cu întrebarea : de ce nu ? sugerată citi-

torului.“ O asemenea întrebare insidioasă poate fi recunoscută de fapt, ca în filigran, în finalul celor două nuvele ale lui Philippide. Dar nu găsim într-însele acea specifică ancorare a supranaturalului în real, joncțiunea care definește — după el — fantasticul propriu-zis. Nici analiza nu este exercitată cu minuția marilor anatomi moderni ai sufletului, deși proza aceasta se nutrește din unele experiențe abisale ale omului. Ca și poezia lui Philippide și, în conformitate cu unele tendințe ale meditațiilor sale critice, ea trăiește — cum spune scriitorul despre literatura contemporană — : „...din același vechi material de vis, vechi de când omenirea. Nevoia de vis este adîncă ei rațiune de a fi totodată cauză și substanță.“

Visul este prezent, așadar, în proză ca și în poezie, o prezență de *altă* natură. Aceasta explică rostul visului în economia unei nuvele precum *Floarea din prăpastie*. Titlul nuvelei, ca și revelația onirică pe care o are eroul, trimite spre zonele profunde ale somniei, din care își trage sevele novalisiană *floare albastră*. „Drumul cel tainic duce înăuntru“ — aceste cuvinte ale lui Novalis ar putea constitui un epigraf povestirii lui Philippide. Pînă la un punct. Căci, în curînd visul eroului este scos din sfera de vrajă, novalisian-romantică, devenind un element psihologic. Totuși, recunoaștem în structura nuvelei, în proiecția personajului, ceva din ideea poetică pe care o sugerează romanticul Heinrich von Ofterdingen în opera lui Novalis : „Visul“ — se confesează acesta — „ni se pare o armă de apărare împotriva regularității și a mediocrității vieții, o liberă înviorare a fanteziei înlănțuite, atunci cînd ea învîlmășește toate imaginile vieții și întrerupe seriozitatea statornică a adultului cu un vesel joc de copil“. Dar cuvintele eroului romantic (citate de Philippide în eseu *Novalis și drumul înăuntru*) se potrivesc mai curînd ideologiei literare a povestitorului, decît structurii povestirii sale. Departate de a urma în proza sa propensiunile sale poetice, Philippide pare să refuleze liricul în orele prozatorului. Dealtfel e semnificativ că analizînd opera unor romancierii sau nuveliști, elogiază tocmai o asemenea subjugare sau chiar eliminare a poeticului. Vorbînd despre Rebreanu, remarcă lipsa poeticului în proza sa. Laudă natu-

ralețca, firescul apoetic al operelor epicului. La Panait Istrati (în care vede un „povestitor al prieteniei“) elogiază realistul care refulează într-însul romantica. Tot astfel atunci cînd îl caracterizează pe Stendhal (la care observă, cu o excelentă formulă : „ciocoismul de geniu“). Zola este condamnat tocmai pentru declamația „sacerdotului romantic“ care e în fond, deși trăiește prin viguroasa poezie care transfigurează descripțiile sale naturaliste. Dar prozatorul a cărui traducere într-o limbă lui accesibilă, Philippide mărturisește că a așteptat-o ani de zile, cel care posedă, ca nimeni altul, simțul amănuntului, fără să înregistreze după vechiul procedeu naturalist, este Joyce. Opera sa e unică, de neurmat, dar — deși e o „monstruozitate“, e o „faptă literară extraordinară“. Aceasta pentru că autorul ei a îndrăznit să se instaleze în banal, în generalul uman și să izbutască totuși să ofere revelații psihologice.

Prozatorul Philippide nu se lasă, așadar, inhibat de poetul Philippide ! În genere, comentatorii nuvelilor sale au văzut în acestea o transpunere a temelor, a motivelor, a tendințelor poetului. Or, uimitoare este tocmai absența „poeziei“ din prozele acestui poet. Acolo unde el excelează — în sugerarea unei atmosfere sumbru-apăsătoare, în insinuarea visului în starea de veghe —, ca și acolo unde eșuează — în animarea marionetelor alcătuind o „societate“ —, virtuțile poetului sînt cele care apar, ajutînd sau împiedicînd naratorul. Conștiință critică lucidă, Philippide își spune că „revărsările lirice sînt dăunătoare prozei“. Structura prozei pretinde ca aceasta să fie „un instrument de informație și abia după aceea de transmisie a gîndirii poetice“. În termenii unei mai noi poetici a prozei, aceasta constă, deci, într-un discurs referențial. Lirismul în proză este un corp străin care tulbură agregatele narative. Căci, în cele din urmă, construcția lucidă dă valoare edificiului prozaic. „S-a luat de multă vreme obiceiul să se afirme despre proza poetilor că este, în general, frumoasă, că dă un sunet plăcut, dar că nu este decît foarte rar construită, că este doar proză poetică ș.a.m.d.“ Iată ce a vrut să evite, conștient ori inconștient, poetul Al. Philippide în prozele sale. De aceea îl vedem jugulîndu-și vîna vizionară, deturnînd visul

care nu mai e lăsat să irigheze straturile profunde ale imaginarii și, mai ales, calculînd, zidindu-și opusculele riguros. Sugerează explicații rezonabile, transformă plasma maleabilă a sufletescului în date psihologice și își organizează efectele, își menajează surprizele cu grijă.

Căci, să nu uităm că poetul este dublat de un critic, și dacă acesta nu s-a arătat excesiv de sever cu alții, a fost, fără îndoială, cu sine.

I

1. MITOGRAFUL ȘI POVESTIREA

Thomas Mann ne introduce într-unul din ultimele sale romane, *Der Erwählte*, pseudo-cronică medievală a vieții unui papă Gregorius, proiectind — prin imagine dar și prin pendularea stilistică a frazei — un joc de clopote deasupra Romei. Ironia reflexivă a falsului cronicar îl face să se întrebe : — Cine este cel ce trage clopotele ?, și să răspundă tot el : *Duhul Povestirii*.

Povestirile lui V. Voiculescu, târziu apărute după o viață petrecută în poezie, revelează un asemenea *duh al povestirii*, manifestat surprinzător ca o erupție spontană. S-ar părea, după unele mărturii, că scriitorul însuși a fost surprins de izvorul tardiv descoperit într-însul. Scrie cele mai multe dintre istorisirile sale dintr-un condei. Uimit parcă, și el, de abundența, de spontaneitatea fluxului narativ, notează la capătul cîte unei povestiri orele, puține, între care a scris-o. Astfel, una dintre cele mai „fabuloase“ proiecții ale magnetismului vital, nuvela *Sezon mort*, are următorul postscriptum : „Început 2 iunie ora 6 dimineața și sfîrșit 2 iunie era 12 noaptea, 1948, București“. Cele mai multe din povestirile acestea par să fi fost compuse în cursul cîte unei zile. A scrie astfel înseamnă a avea o ureche ațintită asupra unei voci lăuntrice care, ea, istorisește. Dar, firește, o asemenea voce, un duh al povestirii nu este decît un mit.

Ne aflăm, însă, tocmai în sfera *mitului*. Recunoaștem în doctorul Voiculescu un mitograf, în sensul antic al cuvîntului — atestat de un Polibios sau de Plutarch : om care scrie povestiri fabuloase. Nu orice ficțiune, respectiv nu orice pove-

tire fabuloasă intră în domeniul mitografului. Narațiunile unui asemenea povestitor au un caracter paradigmatic, adică ele se desfășoară conform unui model, sau unor modele tradiționale. Mitograful se simte atras de arhaicele teme sau topos-uri ale mitologiei, folclorului, sau ale literaturii epice. Structura mitică a narațiunilor sale este evidentă chiar dacă mitograful — spre deosebire de mitolog — nu compune mituri. Temele de care se slujește mitograful aparțin uneia sau alteia dintre registrele mitologice, dar mitul se prezintă în fabulele sale desacralizat sau camuflat sub forme profane. Mitograful nu este niciodată un povestitor naiv, el știe că narațiunea sa nu este o „istorie adevărată” în sensul în care erau „adevărate” doar tradițiile sacre, revelațiile primordiale, modelele exemplare. El știe că, lipsit de valențele sale religioase, *mythos*-ul s-a degradat, a devenit o fabulație lipsită de adevăr. Narațiunea despuiață de temeuri sacre, originare, tinde să alunece în ficțiunea pură, în *phantastikos*, ori e silită să caute alt temei al adevărului ei, o altă bază de veridicitate, de credibilitate, pe care o va găsi în realitatea materială curentă, în cotidian, în viața istorică, în psihologie.

V. Voiculescu nu este un mitograf modern de tip alexandrin, adică un comentator savant, rafinat și ironic — asemenea unui Thomas Mann —, nici nu încearcă în prozele sale să făurească un *remake*, transpunînd mitul — precum Joyce — sub *specie temporis nostri*. Povestirea ca atare îl subjugă, prezintă în legende apocrife (*Demoniacul din Gadara*, *Adevărul* — texte inedite), în fabule (*Revolta dobitoacelor*), în anecdote (*Fata din Java*, *Proba*), în parabole (*Schitul de ceară*, *Mintuirea smochinului* — texte inedite), în portretul caracterologic, moralizator (*Un caracter* — text inedit), în narațiunea senzațională, gen *thriller* (*Taina gorunului*, *Lipitoarea*, *Lacul rău*), în utopia satirică (*Lobocoagularea prefrontală* — text inedit), dar și în basme. în narațiunea gen menipee, și, mai ales, în eresuri, în mituri și în narațiuni cu substrat magic.

Cu adevărat surprinzătoare în producția epică a lui V. Voiculescu este prezența unui *ingenium* al povestirii. Pentru a satisface dorința vorace a unui asemenea *ingenium*, el recurge la o multitudine uimitoare, chiar derutantă, a formelor narațiunii. Numai lăcomia povestirii, o adevărată bulimie nara-

tivă poate justifica o asemenea diversitate. De la faptul divers trivial la peripeția parabolică, de la farsa vulgară la relatarea unui sublim gest cultic-sacrificial, registrul narațiunilor lui Voiculescu este de o amploare ce se apropie de aceea a Povestirii în sine. Cum să descrii un model comun, o limbă a acestor povestiri, când fabulele sînt atît de depărtate între ele precum aceea anecdotică din *Capul de zimbru*, de aceea magică închipuind un tragic joc din *Ultimul Berevoi*?

Observăm din construcția prozelor lui Voiculescu preocuparea de a face un loc Povestitorului. A găsi o voce care transmite, a pune un intermediar între autor și ficțiune nu este doar un simplu alibi, o precauție narativ-oratorică. Adeseori Voiculescu preferă o distanță, o prezentare indirectă, unei relatări directe, sau, mai exact, recurge la masca unui Narator tocmai întrucît simte că *duhul povestirii* pretinde un *purtător de cuvînt* altul decît acela al unui autor neutru. Într-o altă epocă, Voiculescu și-ar fi adunat, probabil, istorisirile în cuprinsul unei *Rahmengeschichte*, a unei povestiri-cadru de tipul *Decameron*-ului, a *Heptameron*-ului ori a altor narațiuni colectoare. Chiar și în secolul nostru care nu mai gustă ficțiunea unor asemenea curți literare de narațiune (decît proiectată în trecut în nopțile Sheherezadei sau în altele), doctorul Voiculescu — artist îndrăgostit de arhetipuri — nu se sfiște să utilizeze convenția povestirii în povestire. Este adevărat că spre o asemenea convenție îl îndemna pe de o parte acea nevoie de a da o altă voce Povestirii decît a autorului real, dar și o oarecare inabilitate sau un dispreț pentru structurile narative mai rafinate. Doctorul Voiculescu nu disprețuia unele convenții dintr-un fel de șireată inocență artistică.

Dar, iată cîteva preambururi la povestirile sale. În *Sezon mort* pătrunzi printr-o serie de „vestibuluri“ narrative. Un presupus grup de vînători a ajuns la sațietate cu povestirile vînătorești. Un nou-venit, evident extraneu cercului, întrerupe sastisit povestitorii, propunînd o altă povestire, privind de astă dată nu virtuțile vînătorești, ci sincopa sezonieră a vînătoarei, „sezonul mort“. Și acest Narator istorisește o păjanie care nu este a lui, ci a altuia. Un mic lanț al trecerii „răspunderii“ povestirii, așadar, al proiectării unei ficțiuni a ficțiunii. Tot niște cinegeți pasionați discută despre vînatul mare la început-

tul nuvelei *În mijlocul lupilor*. De astă dată observăm o precauție discursivă a scriitorului. Cei ce discută și, printre ei, cel care va deveni Naratorul, un magistrat, sînt persoane cultivate, aparținînd unei societăți moderne. Față de o activitate atît de arhaică precum vînătoarea (în care s-au întîlnit arta, știința, magia, tehnicile civilizației, cu ritualurile și superstițiile) acești pasionați ai artei cinegetice au atitudinea intelectualului mediu modern. Pentru a introduce o povestă cu un Lupaș, cu puteri și rînduiri arhaice, cu vrăji misterioase, povestitorul se simte obligat să creeze cadrul unei mentalități sceptic-moderne. Adeseori, cadrul povestirii îl constituie taclalele sau „șueta“ cum am spune azi, a unui asemenea grup de intelectuali. „Vorbeam despre multe și de toate“ — începe nuvela *Behaviorism*. Se vorbește despre cartea, celebră între cele două războaie a doctorului Alexis Carrel, *L'Homme cet inconnu*, se trece la behaviorism și de aici, povestirea. Tot astfel de povestiri cu „vestibul“ mai sînt : *Capul de zimbru*, *Căprioara din vis* (preambulul este un dialog pe tema visului, a simbolicii onirice, a visului premonitor, a visului ca „izvod“ al artei), *Fata din Java* (adevărată povestire în povestire), *Farsa*, *Taina Gorunului* și inedita *Perna de puf*. *Taina Gorunului* este tipică pentru modul de desprindere al povestirii, ca o „pildă“, dintr-o magmă ideatică, de fapt dintr-o vorbărie inițială. Aici se amintește „obișnuitul protocol al taifasului“. Acest protocol este urmat de scriitorul nostru care ține să povestească, dar luîndu-și un purtător de cuvînt, respectiv, introducînd Povestitorul în povestirea sa. Alte asemenea precauții sînt uneori lungile introduceri la peripeția-cheie a povestirii, echivalente cu narațiunile inițiatice. Structură formală ce ține de o tematică substanțială a prozei lui Voiculescu : inițierea într-o taină. Căci Povestitorul fictiv este un inițiat care-și introduce ascultătorii într-un tărîm mai mult sau mai puțin misterios. Tocmai acest rol, al inițiatorului, pe care scriitorul și-l revendică în secret, trebuia păstrat în secret. De aici nevoia de un intermediar.

Ca în orice proză literară, deosebim în *Povestirile* lui V. Voiculescu *fabula de discours*. Fabula în această proză este, îndeobște, un material narativ preliterar. „Duhul povestirii“ pe care l-am invocat în legătură cu acest scriitor nu presupune neapărat un geniu al plămînirii în imaginar. Ficțiunile la care

recurge Voiculescu sînt, de cele mai multe ori, povestiri pre-existente: legende, mituri, eresuri dar și materiale anecdotice, povești cu haiduci, călugări, povestiri vînătorești etc. *Fabula* are, în general, un aspect desuet în această operă. Cu atît mai fascinant este *discursul*. Se poate afirma că folosind teme de orice fel, extrase uneori din surse de mîna doua, din foiletoane, de la rubrica „fapte diverse“, din cărțuli de colportaj, din povestirea orală etc., scriitorul se concentrează asupra modului în care ne face cunoscută fabulația. Senzaționalul, fabulosul, chiar „magicul“ aparțin doar în mică măsură, în aceste proze, fabulei lor. Ele sînt valori ale discursului. Ajuns la o vîrstă care era departe de aceea a începuturilor sale și, totuși — sedus de Duhul povestirii —, *începînd* în proză, V. Voiculescu nu și-a mai îngăduit prea mult din ceea ce medievalii numeau *inventio*, elaborînd însă o *dispositio* în care rezidă întreaga artă a *Povestirilor* sale.

Autorul povestirii *Behaviorism* nu recurge niciodată, în prozele sale, la behaviorism-ul literar al viziunii „din afară“, la acel sensualism modern, convenție a naratorului mai puțin știutor decît personajul. În toate povestirile sale, viziunea este fie „dindărăt“ (ca în narațiunea clasică unde naratorul știe mai multe decît personajul său), fie „împreună cu“ (precum în acele narațiuni în care naratorul știe tot atît cît și personajele sale). Ultima dintre modalitățile viziunii este cea mai frecventă. În fond, artificiu modern al prezentării narațiunii prin intermediul proiecțiilor sale în conștiința unui personaj este aproape o regulă de la care V. Voiculescu se abate rar. În ce privește modalitățile de expoziție, întîlnim atît reprezentarea cît și relatarea, conjugate uneori tocmai prin prezența cîte unui Povestitor intermediar. Acesta relatează cele întîmplate, dar, stilistic, relatarea sa este o reprezentare a acțiunii. Naratorul nu este decît rareori subiectul enunțării pe care o reprezintă narațiunea, sau, mai exact, el poate fi un subiect gramatical, nu și unul al țesăturii ficționale. În fond, toate acestea probează necesitatea resimțită de V. Voiculescu de a da fie și numai o umbră de „realitate“ ficțională celui *Duh al Povestirii* care, obscur, îl anima.

2. MAGNETISMUL VITAL

Secolul nostru cunoaște, pe de o parte regresul spectaculos al naturii în fața progreselor tehnicii, pe de altă parte, și aparent pe un cu totul alt plan, refluxul plăcerii „naturale” de a povesti. S-ar putea spune că un complex de motive, în care intră desacralizarea, demitizarea, de-naturările civilizației tehnice, a determinat o dezafectare concomitentă a naturalului și a fabulosului. Or, povestirile lui V. Voiculescu par scrise împotriva curentului. Ele reabilitează (nu neapărat programatic) *firea* și *fabulosul*. A pătrunde în intimitățile naturii și a descoperi fapte neobișnuite, ireductibile la categoriile mentalității primare, generale, a omului modern, a cetățeanului de rând, sînt inițiative aliate între ele. Firea și suprafirescul apar conjugate în această viziune, și a elimina una înseamnă a o eradica pe cealaltă. Majoritatea Naratorilor fictivi ai lui Voiculescu, toți acei medici, magistrați, ofițeri, tehnicieni din cinematografie, negocianți, sculptori, vînători ocazionali și pasionați ba chiar și propria sa voce identificată cu aceea a povestitorului anonim, toți și toate aparțin lumii urbane civilizate. Toți întîmpină insolitul ca insolit; senzaționalul îi cucerește, îi seduce. Toți au trăit extraordinarul, sau comunică o trăire excepțională. Ficțiunea pe care o istorisesc, întîmplarea la care participă, este de obicei un fapt nefiresc, și totuși profund firesc, legat de elementele firii. O fire fabuloasă ne întîmpină, și în proiectarea acesteia arta povestitorului își descoperă propensiunile sale secrete.

În povestirea *Sazon mort*, Naratorul se trezește în larma unei fazanării unde l-a adus un prieten, din marasmul unei veri toride bucureștene. S-ar părea că ferma păsărilor semidomesticite nu ar putea să reprezinte un prea puternic pol magnetic al vitalității animale. Eroare. Folosindu-se, stilistic, de două figuri preferate — enumerarea și acumularea sau augmentarea — Voiculescu se delectează înșirînd pe rînd categoriile păsăretului („pușori, pui, puiendri, găini-cloști și cocoși...” etc.), apoi a sunetelor pe care le emit — piuieli, chirăituri, cloncănituri și altele, apoi a turbulențelor la care se dedau. Acumularea determinărilor tinde să facă din ferma banală un centru de vitalitate magnetică. Augmentarea este o formă a

exagerării. Voiculescu se complace în tot ce este enorm, masă uriașă, îngrămădire monstruoasă. Puteri uriașe se adună, se ridică enorme grămezi, germinarea ca și stîrpirea în natura aceasta fabuloasă se petrec la o scară colosală. „Crescătoria asta de fazani din mijlocul pădurii exercita o vrajă uriașă pînă la mari depărtări. Jungla toată clocotea înnebunită din pricina ei. Undele și emanațiile atîtor vieți se amplificau și dădeau de veste tuturor răpitoarelor pînă-n afundul bugetelor și în creștetul tăriilor văzduhului. Ațîțate, ele pluteau, zburau, alergau, se furișau, se tîrau prin toate vămile, peste toate stavilele, pe sub toate piedicile, pînă aici, după prada rîvnită. Colosalul focar de viață fragedă și gustoasă aprins de prietenul meu deschidea poștele și chema neconținut, cu vibrațiile profunde, toate gurile și pîntecele hulpave să se înfrupte din el.” Dar toate aceste înșiruiți nu constituie încă decît o introducere în colosala încețare a omului cu jivinele amenințătoare. Zi și noapte se dă o bătălie pentru apărarea acestei vieți, împotriva agresorilor. Fabulosul se proiectează printr-o tehnică a exagerării pe care povestitorul o posedă uzînd de ea în viziunile sale hiperbolice. Enumerarea augmentativă este unul dintre mijloacele reprezentării fabulosului, „duiumurile“, „stivele“, „potoapele“ crescînd prin juxtapunerea determinărilor, a fapturilor sau lucrurilor. Una dintre aceste ample enumerări (în elaborarea cărora se complace, în mod vădit, scriitorul) este dedicată înșirării inamicilor fazanăriei : coțofene, hereți, șoimi închiondorați, ulii negri peștriți, apoi găi, acvile, stance, ciori, gaițe, cioace, cucuvăi, bufnițe și altele ; „liote de lighioane lîlînite, jinduind cruziciuni“ se învîrt în preajma crescătoriei. Un întreg univers zoologic al răpitoarelor se înșiră în speciile sale. Apoi, de la păsări se trece la vulpi, viezuri, nevăstuici, dihori, șobolani și alte multe jigodini. Lupta celor doi întru apărarea fermei împotriva acestora ia proporții homerice, de mare epopee. Crescătoria iradia „ca un gigantic magnet, dar se și aținea ca o imensă capcană întinsă tuturor vietăților văzduhului, pămîntului și subpămîntului, care roiau în jurul ei ca fluturii la lumină și veneau să moară în flacăra armelor noastre“. Construcția prin enumerare și augmentare este tipică pentru un registru al universului. Voiculescu nu este un vizio-

nar cu deschidere cosmică. Și totuși enumerările sale tind spre o cosmicitate. Nu largile perspective, ci scufundarea în mișunul jivinelor aparține imaginarului său. Cosmos vitalist avînd o strașnică putere de iradiație similară cu magia. Naratorul amintește, în relatarea luptei omului cu firea dezlănțuită, „carnea magică“ crescută în pădure și exercitîndu-și vraja la mari distanțe.

Magnetismul vital este o temă privilegiată în universul acesta ficțional. El este agentul dramei schițate în *Sezon mort*. Magnetismul acesta înseamnă atracție erotică și voință de moarte. Dar, în ultimă esență este o foame abisală. Foamea animalică a zburătoarelor, tîrîtoarelor și văzătoarelor din *Sezon mort* este doar una din formele biologice de manifestare, la nivel zoologic, a foamei esențiale. Magnetul, într-un sens metaforic, este „flămînd“ de pilitura de fier ce se aglomerează la polii săi. Dar și aceasta aleargă „flămîndă“ spre poli. Tot astfel magnetismul vital operează ca o foame atotdevoratoare. „Giganticul magnet“ al crescătoriei stîrnește o imensă foame biologică. Ea se transmite, devine o întretăiere de pofte și lăcomii. Stîrvurile jivinelor sacrificate, pentru că erau atrase de foame, trezesc la rîndul lor foamea altor vietăți: „Atîtea stîrvuri adunate acolo chemau la un nou asalt corbii iubitori de leșuri, ciori îndrăgite de putreziciuni, vulturi ahtiați de împutăciunile purtate de vînturi, cloncani hoitari cu spinările bătînd în albăstriu“. Găsim în țesătura caldă, în juxtapunerea ca de catastif a unor asemenea enumerări (ce se întind mult dincolo de cele citate) rînduiala puternic magnetizată — ca și plasa piliturii în jurul polilor magnetului — a imaginilor din prozele lui Voiculescu. Atingem parcă, în aceste locuri substanța intimă a ficțiunilor sale.

O similară viziune a firii fabuloase, în *Pescarul Amin*. Din nou verva enumerativă și cumulativă a povestitorului intră în joc, impulsionată și de motivele care participă la reprezentarea magnetismului vital: motivul sau mai exact sfera tematică a apei, și aceea a peștelui. Aglomerarea imaginilor vizînd urieșenia acvatică trece de la ape la făpturile ei. Dunărea umflată de ploi și zăpoare se revarsă, pare „un imens șir de dimburi rostogolitoare“, fluviul se năruie în „puhoai nebune“. Își iese din matcă împingînd „duiumurile de ape furioase“. Odată

cu apa se revarsă alte „duimuri“, de pești. Și în viziunea sa acvatică povestitorul închipuie speciile toate ale peștilor de apă dulce dar și ale păsărilor bălții surprinse de năprasună : „Roiuri de rațe fără' de rost, liote de liște alungate, vârtejuri de gîște deznădăjduite, spîrcaci necăjiți, bitlani amăriți, babețe îmbufnate, cormorani bosumflași se foiau în toate părțile cătînd tihnă pentru puișat“. Ca și legiunile de lighioane arzînd de foame dureroasă migrînd spre polul magnetic al fazanăriei din pădure, miriadele de pești ascultînd de „aprinsele legi ale biologiei lor“ pornesc într-o „migrare fantastică“. Foamea leagă viețuitoarele între ele, ca o lege a firii. În străvezimile apei, privirea scormonitoare a pescarului Amin zărește — ca într-o arcă scufundată — rînduiala făpturilor acvatice. El însuși, pescarul, împins de o foame suprafirească pășește în împărăția subacvatică „pe pardoseli de pești în stive“. Această ordine, prezentă în toate regnurile firii, urmează geometria piliturii magnetizate : „Jos ședeau crapii cei mari, mai pașnici ; peste ei, somnii, mereu aprigi, hrăpăreți ; mai sus, somoteii tineri ; deasupra, peștele mic, sprinten și aprins. Și peste ei toți, teancuri de plătimi, năvîrlioase“. Apa cu stivele ei de pești, în acest univers imaginar, este — ca și în unele mituri străvechi — o matrice a vieții ; ea reprezintă plenitudinea substanțială. Tocmai pentru că este o zonă aparent paradiziacă, această *apă vie* poate fi uneori o cursă înșelătoare, adîncimile sale ascunzînd taine ispititoare. Pescarul Amin este atras de abisul acvatic. Dar tot astfel, Aliman, tînărul pescar care s-a jurat să prindă loștrița vie, peștele-ademenitor, nesătul de carne de om. Loștrița întruchipează și ea o foame insațiabilă, misterioasă, una cu făptura ei : „flă-mîndă, se făcea din ce în ce mai îndrăzneță, mai frumoasă mai ademenitoare“. În sfîrșit, o altă victimă a adîncurilor flă-mînde este tînărul Gheorghies, cel înghițit de „lacul rău“. *Apă vie* poate deveni așadar *apă a morții*, simbolismul acvatic fiind ambivalent.

Recunoaștem același complex — magnetism vital, foame elementară, tehnică a enumerării, simbolică a elementelor — în alte texte ale lui Voiculescu. Intervin, desigur, factori noi, deplasări de elemente, dar *firea fabuloasă*, nefircască, din textele povestitorului, îi impune anumite constante tematice și stilistice. Iată, într-un text inedit, *Schitul de ceară*, o răzvrătire în ordinea

animală. În prisaca Profirei o răzmeriță necunoscută răstoarnă firea și rînduielele albinelor. Acestea sînt cuprinse de o lăcomie morbidă, încep să-și fure între ele, de la stup la stup, mierea. Din gîngănia blînde și cuminți, devin niște muște hoațe, leneșe. Perturbare cosmică, precum duiumurile apei și peștelui, printre care uriașul morun, din *Pescarul Amin*, precum nefireasca aglomerare ispititoare de carne prezervată din *Sezon mort*, precum tulburarea firii și înmulțirea sălbăticiunilor în *Ultimul Berevoi*. Fiecare din aceste tulburări ale rînduicilor firești se manifestă printr-o recrudescență a foamei originare. Albinele se lăcomesc cînd intră dihonă între ele, devenind toate un fel de trîntori voraci și fără rost. Ruina prisăcii nu poate fi oprită decît printr-o altă „foame”, chiar printr-o lăcomie, dar spirituală. Profira săvîrșește, în inocența ei, un act de sacrificiu sacrileg și totuși salvator care redă viața stupilor. Asemenea acte de sacrificiu sînt săvîrșite, dealtfel, în împrejurări similare de *Pescarul Amin* și de „ultimul Berevoi” care reasează firea în rînduiala ei jertfindu-se pe sine.

La un nivel mai superficial, (caracterizat și prin faptul că nu aparține firii, ci societății umane) marea foame din ficțiunile lui Voiculescu devine o cupiditate mai mult sau mai puțin psihică, un fel de bulimie morală, cu evidente corolare fiziologice. În portretul inedit, *Un caracter — după Theophrast*, scriitorul descrie, ca un moralist, portretul unui tip caracterologic anal (cum l-ar numi psihanalistii), al unui ins de-o lăcomie existențială și nu numai psihologică. „Ah, mai ales acel desăvîrșit simț al posesiunii : totul era al lui, de fapt, de drept, prin legea firii lui — nu punea nici într-un fel hotar între ce este al său și al celorlalți. Nici o deosebire între al tău și al lui. Te anexa, te încorpora, te înghițea fără să aibă habar de ce săvîrșește, dacă îi făcea trebuință numai o fărîmiță din tine. Întindea mîna și își lua, își însușea, storcea și apoi zvîrlea orice poftea. Fără patimă, fără gînd, simplu dar cu poftă. În el era numai o formidabilă, imensă poftă, care culegea și îngămădea în el, cu același lacom deliciu, zaharicale și dulciuri, desfătări sexuale, rafinate senzații estetice, cele mai gustoase prospături culturale. Creierul lui era, alt organ supus, tot un pîntec, destinat să-i sature apetiturile intelectuale.” Am citat textul acesta aproape necunoscut al prozatorului, text cu in-

tenții moralist-satirice, în care prin acumularea determinărilor se desenează un portret moral pentru a indica o altă față a „foamei” care, de astă dată, este una cu egoismul, lăcomia, avariția, cu diverse vicii morale. Astfel de mari lăcomii mai apar și în alte povestiri ale scriitorului. *Alcyon sau Diavolul alb*, istorie a unui furt de cai, este construită pe „foamea” de cabaline a unor țilhari. Toți protagoniștii acestei povestiri jinduiesc, cu o teribilă hulpăveală, să-l dobândească — indiferent prin ce mijloace — pe Alcyon, armăsarul arăbesc. Foamea de poscsiune se unește cu aceea erotică în povestiri ca *Iubire magică*, *Sakuntala*, asupra cărora vom reveni. Iar, cu totul la suprafață, devenită simplă poftă pantagruelică de mâncare, apare foamea călugărilor din *Chef la mănăstire*. Cele patru zile de ospăț și priveghere în trapeză — ziua porcului, a păsării, a peștelui, a mielului — cu listele lor lungi de bucate și vînături, unind fantezia gastronomică și buna rînduială monahi-cească, au ceva din umorul enorm al zafafeturilor rabelaisiene. Enumerările povestitorului, aglomerarea cantităților și a sorturilor de pește, păsări etc. răspunzînd foamei unor uriași rafinați și primitivi totodată, vădesc deliciile palatale ale unui povestitor ce se desfată înșirînd, ca într-un lung pomelnic, comorile aburinde ale unui paradis culinar. Nu ne putem împiedica să nu amintim măcar un mic fragment privind desfătările zilei a treia, a peștelui, *ihlios* : „Heleștaiele mănăstirii, prefirate cu năvoade, vărsaseră la lumină și trimiseseră la masă ca într-o minune, gata fierți și fripți (căci altfel cînd avusese timp părintele bucătar să-i gătească), somni bulbucăți, crapi borțoși, știuci zvelte, mreie aurii, plătici turtite, lini cu pielița de șarpe, țipari, scoici, raci în tot soiul de gustări și înfățișări, ciorbe, plachii, marinate, rasoale, pe varză, umpluți cu stafide, cu nuci, scordolele și pilaf de gîturi de raci, ghiveciuri la tavă, cu untdelemn grecesc, cu măsline de Volo, clăbuci de icre, stive de raci roșii ca obrajii părinților”. Și încă ziua a treia, *ihlios*, este departe de a se încheia. Voiculescu posedă din plin arta enumerărilor delectabile.

O altă foamă, de astă dată stîrmită de neagra mizerie este închipuită în legenda — de tipul popularelor peregrinări ale Domnului pe pămînt — *Ciorbă de bolovani*. Foamete în cătunul Flămînzii-Vechi. Un necunoscut cuvios și trist face o

pseudo-minune. De fapt, caută să-i lumineze pe oameni că numai într-ajutorarea îi poate salva. Parabolă moralizatoare pe care povestitorul nu știe cum să o încheie. Ca și Tolstoi în povestirile târzii, popular-moralizatoare, Voiculescu își pierde o parte din virtuțile sale fabulatoare în unele din textele în care intenția moralizatoare este prea explicită, neizbutind să fie asimilată în și prin ficțiune. Povestitorul nu este nici analist subtil, nici un moralist cu o deosebită acuitate a privirii și cu putere de generalizare caracterologică. În genere, spațiul propriu al ficțiunilor sale nu este acela al ethos-ului, al dramelor morale. Cele mai neizbutite dintre prozele sale sînt cele în care nu coboară în zoologic și nu urcă în spiritual, ci rămîne în umanul preauman. Conștiința turmentată a unui avocat flecar și farsor, după ce s-a răzbunat crud pe o femeie ce se arătase severă față de simulacrele de curte galantă la care se deda în orașelul său de provincie (*Farsa*), spaima cumplită a unei slujnice care își închipuie că a pierdut copilul stăpînilor, ceea ce o determină să se refugieze într-o casă de toleranță (*Liman*), dovada paternității pe care o face, spectaculos, un grec bogat (*Proba*), tribulațiile unui tînăr poet și ale unchiului om de afaceri (*Fata din Java*), chiar strania coincidență a întîlnirii în împrejurări-limită dintre două timbre extrem de rare și de prețioase (*Capul de zimbru*), toate aceste istorii ale unor procese de conștiință, în care anecdoticul primează, nu depășesc media unei nuvelistici „psihologice”, circumstanțiale, de formulă desuetă. Voiculescu povestitorul își găsește spațiul său propriu doar în acele povestiri în care pășește pe un tărîm ce nu este nici al psihologicului, nici al social-moralului, ci al unei firi în contingență cu suprafirescul sau nefirescul. O fire fabuloasă, repetăm, își oferă elementele ei drept substanță a acestor ficțiuni.

O fire „magnetizată”. Acest *homo religiosus* care a fost Voiculescu nu introduce în prozele sale puteri, ființe, prezențe numinoase. Transcendența este prezentă doar ca o atracție (cum vom vedea și în analiza micului roman postum, *Zahei orbul*), nicidecum ca un dat. El ne conduce pînă pe „pragul minunii”; nu prezintă miracolul. Suprafirescul la care ne-am referit nu constituie un element ce ar interveni în țesătura narațiunii ca un *deus ex machina*. Unde-i sacrul în *Ispitele părintelui Evti-*

chie? Nici chiar în textele asemănătoare cu apocrifele populare (*Mîntuirea smochinului*, *Adevărul*, *Demoniacul din Gadară*) nu întîlnim, cu toată intenția edificatoare, altceva decît o legendă, ori un comentariu, deci interpretări ale sacrului, nu reprezentări ale sale.

În schimb, ca pentru orice *homo religiosus*, pentru V. Voiculescu natura nu este niciodată exclusiv „naturală”. Vrăjile, farmecul (nu numai estetic, „poetic”), tainele naturii pe care rari oameni aleși — ca pescarul Amin, ca bătrînul vraci, zis Căciulă-împletită, din *Ultimul Berevoi*, ca Bujor, tînărul muntean iubitor și împlînzitor de fiare, din povestirea *Misiune de încredere* — le cunosc și le stăpînesc, sînt semne ale unui numinos intramundan, ale unei sacralități lumești, împletite strîns cu profanul. Urme ale unei lumi primordiale, ale unui paradis defunct? Probabil. Scriitorul nu face decît rare aluzii la un asemenea rai al începuturilor. În schimb, arhaicîl constituie un pol atractiv în universul său imaginar. Nu este vorba doar de o lume veche, „mai bună”, de un paseism pe care-l întîlnim la emulii sămănătorismului, ai istorismului. Spre deosebire de un Sadoveanu a cărui natură este întotdeauna o natură „naturală”, chiar atunci cînd apare investită cu luminile și puritatea unui rai (dar acest paradis este estetic), natura lui Voiculescu nu este niciodată „naturală”. Firește, povestitorul este conștient de desacralizarea înaintată a firii în mentalitatea și raporturile generale ale omului modern, și îndeosebi ale citadinului, cu natura. Dar proiectînd stivele de pești, migrațiile stolurilor de păsări, năvala taurului urmat de alaiul cornutelor în munte, sau tainele fascinante ale universului acvatic, tot ceea ce stă sub imperiul magnetismului vital, el reprezintă o hierofanie cosmică relevînd sacralitatea naturii. Recunoașterea acestei hierofanii nu implică din partea naratorului recursul la un simbolism al elementelor. Sînt puține aluzii în prozele lui Voiculescu la un simbolism solar, lunar, acvatic etc. Imaginile sale nu sînt embleme ori simboluri. Ficțiunile nu reprezintă altceva decît prezintă. Pozitivismul medicului și realismul ca iubire de fapte și lucruri ale omului spiritual au împregnat povestirile lui Voiculescu cu rășinile care fac durabile obiectele dîndu-le totodată un miros de bună mireasmă duhovnicească. Chiar și

atunci cînd vreau să indice dincolo de ele, precum stupii din prisaca Profirei, lucrurile din universul imaginar al povestitorului păstrează frăgezimea pastei materiale din care au fost croite.

3. IUBIREA MAGICĂ

Într-un apolog intitulat *Revolta dobitoacelor*, povestitorul atribuie omului puterile unor vrăji superioare asupra vrăjilor mai slabe ale naturii. Supremația omului în universul celor însușește și neînsușește s-ar datora unei magii. Este ceea ce, cu oroare, recunosc fiarele supuse de om, dorind dar neîndrăznind să se răzvrătească împotriva lui. Imaginea omului primitiv în viziunea lui V. Voiculescu, este terifiantă: „O piele uriașă de leu îi învăluia trupul, așa încît capul fiarei încununa ca un coif fioros cu colți rînjiți, capul omului. Nădragii largi, din blăni de fiară, și cizmele năprasnice, cu copite grele de aramă, îl creșteau și mai mult. Iar aripile moarte ale pasărei fil-fiau, deschise, la fiecare pas în spatele uriașului, parcă ar fi fost crescute acolo, pe umerii lui.“ Omul are un „iz de fiară domnitoare“, este fiara fiarelor. Animalele domesticate de el și ținute în robie cîrtind — ca într-o fabulă — împotriva tiranului, se plîng de vrăji și farmece. Cînd sînt gata să se năpustească asupra lui, focul scăpărat de el, altă magie, le înspăimîntă și le alungă. În parabola aceasta, mică povestire cu tîlc, magia apare ca o putere firească și nu artificială a omului. Jivinele (a căror răzvrătire sucombă înainte de a se fi declanșat, altfel decît în revolta dobitoacelor din *Animal farm* de Orwell) sînt neputincioase în fața suzeranului lor. Omul, în această viziune, este fiara compusă din resturile fiarelor jertfite. El este purtătorul unei „sarcini magice“ (cum ar fi spus Lucian Blaga). Primitivul din *Revolta dobitoacelor* a preluat puterea fiarelor ucise. Asemănător lui, tînărul artist sculptor, împătimit de vînătoare, surprins de un viscol în pădure este salvat de patru cîini care se culcă în jurul lui încălzindu-l în timp ce ei înghețau, ba chiar și hrănindu-l. „Am supt ca un prunc — va mărturisi el —, cum mă visam, închis în trupul a patru dihăanii care și-au dat viața pentru mine.“ Voiculescu revine adeseori

în prozele sale asupra legăturilor profunde, mai complexe decât cele de simplă utilitate, care leagă animalele de om. Însăși vînătoarea, îndeletnicirea preferată a multora dintre eroii săi, înseamnă o legătură — fie și prin spaimă, urmărire și luptă singeroasă — dintre făptura umană și jivină. Pescuitul de asemenea. În *Amintiri despre pescuit*, povestitorul enumeră principalele specii de pești din apele noastre, precum și a modalităților de pescuire a lor. Pretext pentru a evoca cîtiva oameni-fiară. Unul, om-pasăre, înhață peștele cu „mîna fulgeratică, așijderi unui cioc de cormoran“. O femeie-pescar, de fapt o femeie-pește, adevărată „zeiță a bălților“, cu mirosul ei crud, de apă, cu trupul amintind suplețea unor pești, emană o vrajă erotică. În fantezia Naratorului, pescuitul și amorul — unite în făptura acestei femei —, constituie una și aceeași îndeletnicire („...își arunca brațele asupra mea, asemenea prostovolului“ — istorisește Naratorul). Oamenii apelor cunosc vrăji străvechi, comunică cu o fire arhaică. Un popă dintr-un sat ghemuit în coturile Dunării, fire saturniană, atotștiutor în cele ale pescuitului, și bolnav de lepră este deținătorul unor taine ale apelor. El își bălăcea toată ziua „bonturile cu oase viermănoșite în apele tulburi și încărcate cu mîluri“. Ca și omul închis în trupul celor patru fiare, ca și Charles în mijlocul crescătoriei de fazani, în jurul său cu o hecatombă de jivine prădătoare, ca și pescarul Amin călcînd în adîncul apelor pe stive de pești, preotul lepros captează și transmite în mediul său puteri și sarcini magice. În universul imaginar propriu povestirilor lui Voiculescu legăturile între oameni, animale, lucruri, locuri se face prin asemenea comunicări magice. Între tenebrele purei animalități și luminile sufletului uman nu există pereți despărțitori. Sfera animalicului, ca și întinericul organic al feminității sînt (precum în viziunea vitalistă, neo-romantică a unui Ludwig Klages, ori a lui D. H. Lawrence) opuse spiritului rațional, cunoașterii logice și creațiilor sale: civilizația științifică și tehnică. O propensiune irezistibilă îl mîină pe povestitor spre aceste zone „pelagice“ ale sufletului uman.

Omul care nu comunică, în acest sens magic cu cele ale naturii, poate să săvîrșească grave păcate împotriva firii. A arunca în lacuri gogoși de pește, făcute cu sucuri veninoase, iată un asemenea păcat. A ucide peștii cu dinamita, alt păcat,

împotriva căruia se revoltă pescarul Amin care se decide să salveze rînduiala firii fie și cu prețul vieții. Un hybris al omului, înfruntarea nelegiuită a firii este pedepsită de aceasta. Flăcăul care nu mai ținea datinele, călca opreliștele, este înghițit de bulboana din mijlocul „lacului rău“. El este tocmai opusul pescarului Amin, chiar dacă sfîrșitul rău — în osîndă — este același cu sfîrșitul — în apoteoză — al celuiilalt. Și unul și altul se aflau „în slujba lacului“ sau a apelor cu jivinele sale. Sfidarea „lostriței“ este și ea pedepsită, ca și asuprirea șarpelui Aliodor:

Neprevăzutul, în universul magic al ficțiunilor unui Ramuz sau Giono, tulbură ordinea firească, agită mințile și simțurile deopotrivă. O demonie secretă a unei lumi aparent impasibile se revelează în narațiunile elvețianului, ca și în cele ale emului său francez. Se pot stabili unele corespondențe, dar se pot face și unele disocieri revelatoare între fabulosul mitic din opera acestora și cel magic din povestirile lui Voiculescu. Ramuz proiectează mistere. Astfel, în *Grande peur dans la montagne*, cîțiva pașnici păstori ce se urcă cu oile lor la munte găsesc aici un spațiu ce pare blestemat. Animalele sînt cuprinse pe rînd de o stranie lingoare și pier. Oamenii le urmează. Cînd flagelul de neînțeles se abate și asupra ultimilor nevinovați, supraviețuitorii înnebuniți de groază se ciomăgesc cu crucile într-un țintirim într-o apocalipsă a groazei. Din această „mare teamă“ a povestirii lui Ramuz derivă panica din *Le Grand troupeau* a lui Giono. O obsesie panică subiacentă conferă creației, din prima perioadă a acestui prozator. Turma înspăimîntată, însîngerată — în *Le Grand troupeau* — este o prezență parabolică. Pan, marele Pan moare. Corăbierii Mediteranei, într-un secol agonic al antichității, au auzit o voce tainică vestind înfricoșător peste ape moartea marelui zeu al firii. Tot astfel cataclismele secolului nostru au amenințat Natura însăși. Sursa însăși a vieții pare secătuită.

Întîlnim în povestirile lui Voiculescu aluzii la o asemenea tulburare a surselor. De asemenea, viziunea vitalistă a scriitorului pare congeneră aceleia a lui Ramuz sau a lui Giono. Prestigiul magic al „originilor“, al arhaicului pare analog în prozele acestor scriitori. Și totuși, tocmai prezența magicului în firea fabuloasă a povestirilor lui Voiculescu le dă acestora cali-

tatea lor particulară. Narațiunea occidentalilor păstrează în proiecția arhaicului și a magicului rămășițe dintr-o Arcadie mitică mediteraniană. Pan, marele Pan e mort! — clamează ei, dar colina lui Giono și munții lui Ramuz și-au uitat vechile divinități. Acestea au fost încreștinate, și dramele ce se petrec în lumea ficțiunilor lor sînt cele ale conștiinței creștine. Or, arhaicul și magicul din povestirile scriitorului român aparțin unei zone de dinaintea zeilor Eladei sau Romei și mult înaintea creștinismului. Rusticele idile, pastorala, calmul georgicelor, al naturii cultivate, — chiar dacă străbătută de frisoane și panici prevestind sfîrșitul — pe care le închipuie occidentalii aparțin unei *humanitas*, pe care n-o cunosc și n-au cunoscut-o niciodată pescarul Amin sau ultimul Berevoi. Riturile și cultele lor, „vrăjile“ lor (ca și ale altor „eroi“ ai povestirilor lui Voiculescu) aparțin unor începuturi fabuloase și se referă la ele. sînt istorie mult dinaintea oricărei istorii.

De aici lipsa oricărei „psihologii“ în aceste texte ce cuprind lamura prozei lui V. Voiculescu. O comparație între lupta bătrînului pescar însingurat din cunoscuta nuvelă a lui Hemingway și lupta pescarului Amin cu dihania este elocventă : cea dintîi se desfășoară pe un plan psihic-moral (și cu implicații ori aluzii sociale : bătrînul pescar este frustrat de roadele victoriei sale). Pescarul mioritic se sacrifică pe sine, renunțînd la prada sigură, și restabilind ordinea amenințată a naturii aorgice. În povestirea lui Voiculescu nu întîlnim lupta omului cu firea sălbatică, lupta civilizatoare, ci reîntoarcerea omului, prin abolirea umanității sale, în acea fire. Dealtfel, Amin „are în făptura lui — ne spune povestitorul — ceva de mare amfibie“. El este întrucîtva omul-pește, și întîlnirea sa neașteptată cu morunul uriaș nu este confruntarea sa cu un inamic, ci recunoașterea sa într-un „strămoș“, într-un animal totemic. Viziunea pescarului singur veghind asupra apelor „ca într-o răsfrîngere de oglindă magică“ (o „altă“ vedere decît cea fircască. vedere interioară pe care o vom întîlni și în privirea răsfrîntă dinăuntru a orbului Zahei) deslușește în leviatan-ul adîncurilor pe „răs-strămoșul său legendar“. Stranie viziune a întregului dinainte de începuturi. Pescarul vede în aiurarea sa măreață „întregul sobor al străvechimii“. Miracol ? Nu, desigur. și mai ales nu un miracol creștin, deși, în viziunea sa Amin are

revelația unui rai și a unui Dumnezeu subacvatic. „Căci el nu știa, și nu se pricepea să-și întoarcă chipul în sus, spre Cercul de deasupra. Numai plugarii fac așa, cerșind de la Dumnezeu lor ploaie. Pescarii au cerul lor în fundul apelor, cer mult mai adânc; amețitor de misterios... Dumnezeu lor nu umblă pe nori: se poartă pe mugetele talazurilor, prin vîrtejuri și anafore, pe chiții și morunii biblici. Unul din aceștia se află închis aici, și Dumnezeu trebuie să fie pe aproape.“ Pasajul acesta din *Pescarul Amin* pare să contrazică afirmația pe care am făcut-o cu privire la caracterul pre-creștin al fabulei. Dar revelația lui Amin nu este aceea a lui Dumnezeu mîntuitorul, după cum unirea sa cu morunul totemic pe care-l *salvează*, îl desleagă, nu este o *unio mystica*. Paradisul subacvatic („Aici sub el se află raiul. Raiul stă în ape“) îl atrage pe Amin, dar el este unul primordial, nu cel creștin. Jertfa însăși a pescarului are un sens păgîn, participă la misterul cosmic nu la cel religios, soteriologic. În finalul povestirii, apoteotic, povestitorul marchează intrarea în *legenda cosmică* a pescarului unit cu peștele: „Și alaiul fabulos al peștilor se desfășoară triumfal, la mijloc cu morunul fantastic înconjurat de cetele genunilor, ducînd la piept pe strănepotul său, pescarul Amin, într-o uriașă apoteoză către nepieritoarea legendă cosmică de unde a purces dintotdeauna, omul“.

Din mărturisirile lui V. Voiculescu știm că a fost un mare cititor al Bibliei și îndeosebi al Vechiului Testament¹. Ne putem întreba dacă *Pescarul Amin* nu reprezintă un comentariu parabolic la un text din cartea lui Iov? Mult-încercatului i se spune: „Poți tu să prinzi leviatanul cu undița, ori să-i legi limba cu o sfoară?“ Este întrebarea pe care și-o pune Amin în singurătatea meditației sale. Și capitoul 41 din cartea lui Iov continuă: „Vei putea tu să-i vîri în nas o trestie sau să-i găurești falca cu cîrligul?... Pescarii întovărășiți vor putea să-l scoată în vînzare și negustorii să-l vîndă cu bucata? Vei putea tu să-i găurești pielea cu săgeți și capul cu cîrligul pescăresc? Ridică-ți numai mîna împotriva lui și vei pomeni de o asemenea luptă și nu o vei mai începe niciodată! Iată, este o deșertăciune să mai nădăjduiești în izbîndă, numai înfățișarea lui și te dă la pămînt. Cine este atît de nechibzuit încît să-l întărite! Cine va îndrăzni să dea piept cu mine?“ Textul ar

putea constitui epigraful povestirii lui Voiculescu. Morunul fabulos este un leviatan al mărilor, față de care pescarii întovărășiți n-au nici o putere. Ei recunosc neputința lor. Sînt două atitudini posibile față de acest leviatan : una este de revoltă, alta de supunere. Iov se supune. Achab, demonicul căpitan obsedat de Moby Dick, balena albă, din romanul lui Hermann Melville, se răzvrătește. Sfîrșitul lui, tîrît în valuri, legat de dihania urîtă, cu cangea înfiptă în ea are unele asemănări cu sfîrșitul lui Amin tîrît de morunul fantastic. „O, singuratică moarte la capătul unei vieți singuratice !“ -- exclamă damnatul care va dispărea, gîduit, prins de funia propriului său harpon înfipt în spinarea cetaceului. „Acum simt că măreția mea cea mai sublimă e în durerea cea mai adîncă.“ Nimic în extatica dăruire de sine a pescarului Amin în elanul său spre minuitoarea eliberare a peștelui uriaș, din ura implacabilă a lui Achab. Îl auzim pe acesta clamînd înaintea de încheștarea finală cu balena : „Mă bat cu tine pînă la ultima suflare ! Din inima iadului te lovesc ! Te scuipe cu ultima suflare, în semn de ură !... Chiar legat de tine și sfîșiat în bucăți te voi vîna, balenă blestemată ! Iată lancea mea !“ Opus lui Achab, vrăjmașul adîncurilor aorgice, asemenea ciobanului mioritic, pescarul Amin intră prin jertfa sa, în marea nuntă cosmică, în unirea suprafirească cu cele ale firii.

Credința în puterile magice, fervoarea pentru potențele cosmice ori pentru măruntele forțe circumscrise apune în timpurile noi. Invocările transparente sau hermetice, riturile, obiceiurile s-au golit de sens, au rămas doar, ca și vechile cuvinte, sacre sub o formă „gramaticalizată“, simple superstiții ori nici măcar atît. *Ultimul Berevoi* este tragica istorie a unei ultime încercări de a trezi puterile magice. Folosim cuvîntul „tragic“, în sensul cel mai vechi al său, mai apropiat de originile tragediei. Un joc tragic ne este înfățișat, joc sîngeros, un ritual în care prin sacrificarea unei mai înalte ființe care asumă păcatele și slăbiciunile tribului (uman și animal), tribul dobîndește o mai mare putere, se mîntuiește de relele ce-l amenință. *Ultimul Berevoi*, bătrînul purtător al cușmei năzdrăvane, la originile căreia stă căciula sacră a sacerdoșilor păgîni, a străvechilor magi, săvîrșește un cult regenerativ. Dar ritualul nu mai are putere. Petrecere și joc, simplă mascaradă la început pen-

tru ciobanii care jucau rolul de acoliți ai săi. joc cultic sau scenariu magic la care participă mai apoi spectatori, unicul actor fiind bătrînul Căciulă-împletită, încercarea de a însufla virtute taurului, de a-l face apărătorul ciurdei de vaci amenințate de ursul hrăpăreț eșuează. Deruta vrăciului (Greșise?... Sărise o datină? Călcase vreo rînduială) este procesul de conștiință al sufletului arhaic ajuns la limitele sale și descoperindu-și neputința. „Magia se istovise în om. Puterile ei se strămutaseră în fier și în oțel.“ Aici în acest punct al recunoașterii neputinței, ultimul Berevoi se întâlnește cu pescarul Amin. Și omului-urs nu-i mai rămîne decît să se jertfească asemenea omului-pește. Sfirșitul lor este echivalent cu o reîntoarcere la începuturile fabuloase.

Dintr-o similară vînă dioniziacă cu aceea pe care o remarcăm în cele două povestiri, *Pescarul Amin* și *Ultimul Berevoi*, derivă viziunea magică a eroului din diverse proze ale lui Voiculescu. Iubirea magică este un „răscol sexual“, o posesiune demonică. Ea nu are nimic sentimental. Ea afectează îndeobște oameni ce păreau imuni față de o asemenea agresiune din tenebre, fiind „luminați“, orășeni civilizați, aparent eliberați de superstiții. Ființa ispititoare este de obicei elementară: o frumoasă munteancă (*Iubire magică*), nevasta unui paznic al fazanăriei (*Sezon mort*), o țigancă seducătoare (*Sakuntala*). Locul în care se petrece aventura erotică este sălbatic, vraja emanînd din făpturi cu o putere htonică. Bărbații — distinsul și flegmaticul Charles, un poet, un gentleman întors de la Oxford — sînt victime. Iubirea pentru ei este o fermecătoare, o voluptoasă decădere. Și vraja nu se desleagă decît brutal, violența jucînd rolul unei contra-vrăji.

S-ar putea ca vrăjile, puterile și legăturile magice să nu-l fi atras pe povestitor doar prin elementele de senzațional, de mister, ori de arhaic pe care le conțin. Nu este, oare, însuși actul creator o invocare? Magician al verbului, poetul-povestitor a aflat în lumea eresurilor, a vrăjilor, corespondențe cu propriile sale practici și exerciții literare. O dovedesc, de altfel, unele declarații ale eroilor săi. În riturile vînătorii vede izvodul artelor. Și în fabulosul magnetismului vital și al iubirii magice, povestitorul putea întrezări sursa însăși a fabulosului literar.

Rareori un prozator ne-a convins asemenea lui Voiculescu povestitorul că actul de imaginație al scriitorului este un act magic, o încantație și că, în același timp, el constituie și aprehendează un obiect estetic care e un analog verbal al unui obiect fabulos.

Fără îndoială, cel care a descoperit *funcția irealizatoare* a imaginației nu este prozatorul din secolul nostru. Dar putem spune că o utilizare conștientă, voită, a acestei funcții, apare abia în timpurile noastre. O *voință irealizatoare* se manifestase odată cu romantismul. Căci ce altceva putea să însemne apetitul romantic pentru fabulos, fantastic, dorința de evaziune în exotic, de refugiu în imaginar, explorarea tărîmurilor onirice, decît manifestarea unei asemenea voințe? Una din finalitățile antropologice ale imaginației este aceea a eliberării umanului din determinismele situației concrete în care se află. Eliberare din constrîngerile realului, ale banalului, ale cotidianului, dar și ale *obiectivului*. Tipică în acest sens este întreaga literatură a basmului și, mai ales, a celor *O mie și una de nopți* arabe. Funcția irealizatoare a imaginarului se opune ca o forță contrară acelei energii (pe care am putea să o numim gravitațională) a lumii care atrăgînd omul tinde să-l dizolve în ea. Realitatea lucrurilor, printr-o tendință ontică a tuturor existentelor *din lume*, caută să reducă realitatea umană *în lume*, să transforme omul într-un lucru printre alte lucruri. Imaginea ca o dezinserție a realității umane din realitatea lucrurilor. Funcția irealizatoare a imaginației nu implică o pierdere a simțului realității. Imaginarul sub forma fantasticului, a fabulosului nu provoacă (cum afirmă Jean-Paul Sartre, în *L'Imaginaire*) o neantizare a realului ca atare. Lumea celor *O mie și una de nopți* abundă în elemente concrete; în universul basmelor noastre populare, fantezmele sînt întruchipate și mișună ființele vii. Această lume este, oare, o *altă lume*, un cosmos nou? Da și nu. Imaginația irealizatoare procedînd la o dezinserție a umanului din realitatea obiectivă, descompune această realitate și recompune (ca „imaginație creatoare“) o altă realitate. Dar aceasta din urmă trădează analogii și corespondențe cu realitatea „descompusă“, singura deosebire esențială dintre cele două realități fiind, tocmai, originea umană a celei de-a doua.

Ne-am permis acest excurs întrucît povestirile lui V. Voiculescu pun în lumină o vocație a fabulării și, în același timp, o conștiință a funcției irealizatoare a imaginației. Nici o voință tentativă de dezintegrare a realului în arta sa. Mai curînd o încercare sistematică de aprehendere a realului printr-o abundență de senzații, prin acuitatea percepției. Un primat al imaginarului este însă, evident în prozele sale. Acest primat are o semnificație estetică, nu de concepție asupra lumii. El nu reprezintă un parti-pris al povestitorului decît în mod cu totul secundar². Voiculescu nu face apologia universului fabulos, al superstițiilor, vrăjilor, al universului arhaic. Înclinațiile sale ideologice sînt destul de confuze, dar tălmăcirile „pozitiviste“ prevalează în genere asupra celor „spirituale“ în comentarul pe care adeseori ascultătorii Naratorului fictiv îl aduc la povestirea acestuia. Cînd (rareori) vorbește în numele său, Voiculescu e înclinat să explice oarecum științific, în orice caz rațional faptele aparent iraționale. În *Amintiri despre pescuit*, vorbind despre pescuitul „miraculos“ al unei femei spune: „Pleca de la casa de adăpost singură, era taina ei, și în cel mult două ceasuri era înapoi, cu traista plină. Se vorbea de vrăjitorie. Eu cred că își avea anume cotloane, adevărate crescătorii de păstrăvi, unde-i prindea după voie.“ Ascmena interpretări simple, de bun simț înconjoară cele mai multe dintre faptele senzaționale istorisite. Adeseori se face recurs în aceste comentarii la teze și ipoteze științifice³. Am amintit behaviorismul, freudismul, visurile colective ale lui Jung, dar se vorbește despre „psihoză excito-maniacală, cu delir sistematizat“, despre teorii folclorice și altele. Firește, toate acestea nu sînt decît adaosuri la esențialul povestirii, încercări de a „înțelege“ ceea ce, în cele din urmă, nu se poate și nici nu se cere înțeles pe de-a-ntregul. Căci a lămuri, printr-o anchetă eclasiastico-juridică un caz de lycantropie (*Schimnicul*), ori a proba existența virtuților speciale ale unui lupar (*În mijlocul lupilor*) nu constituie esențialul povestirilor în cauză.

Într-o singură povestire, în *Perna de puș*, V Voiculescu pare să facă aluzie la „metoda“ urmată de el în prozele sale. E adevărat, mărturisirea se referă la un „tînăr“ scriitor cum el nu mai putea fi numit cînd a început să-și compună povestirile sale. „Tînărul scriitor, care cu numele de Al. Philadelf,

iscălește nuvele și povestiri din ce în ce mai prețuite, nu se lasă numai în seama talentului său firesc. El se îngrijește să-și agonisească neconținut și de pretutindeni material de tot soiul, temelia așezării lui artistice și să-și înmulțească cunoștințele culese din toate țărmurile. Nu leapădă și nu disprețuiește nimic.

Practică și metoda asolamentului literar : nu exploatează până la sleire o vînă. O lasă odihnei și trece în alt domeniu : de la viața cea mai banal reală și autentică, la fantasticul cel mai pur și straniu absolut.“

Este ceea ce a încercat să practice V. Voiculescu în povestirile sale. Dar în această mărturisire deghizată a scriitorului ne interesează mai puțin tehnica — adoptată metodic — a „asolamentului“ literar, cît însăși viziunea pur literară, de tehnician al scrisului, pe care o adoptă scriitorul Philadelf. Nu alta va fi fost viziunea povestitorului Voiculescu, ființă turmentată pe care o bănuim străbătută de tulburi neliști și de suave unde de liniște, din care însă au pătruns în prozele sale doar ceea ce a îngăduit Duhul Povestirii.

II

1. MODELUL HAGIOGRAFIC

Istorisirca hagiografică, viața legendară a unui sfînt, martir sau ascet retras în pustie, constituie arhetipul structural al micului roman postum, *Zahei orbul*. Aceasta nu implică din partea lui V. Voiculescu intenția explicită de a scrie o operă hagiografică. O asemenea scriere nu este posibilă în condițiile proiecției romanești moderne. Între roman, ca ficțiune emina-mente laică, și scrierile îmbibate de credința în caracterul sacru al celor relatate este un abis. Și, totuși, recunoaștem în istoria orbului *Zahei* trăsături ale străvechilor legende. Dacă n-ar fi vorba decît de preluarea unor motive hagiografice, relația (ușor de depistat, cunoscînd mai ales orientarca spirituală a scriito-rului) n-ar fi deosebit de interesantă. Ea devine pasionantă tocmai pentru că apropierea de modelul narativ hagiografic înseamnă, totodată, îndepărtarea de el. Căci povestitorul mo-dern, cu toată înclinația sa spre străvechile forme, închipuie o

istorie în care credința naivă, ca trăire directă, univocă, e înlocuită prin formele ambigue sau echivoce ale viziunii și trăirii.

Teme arhaice, mitologice și folclorice străbat vechile scrieri ale hagiografilor creștini. Motive folclorice ca și figuri ale retoricii erau deopotrivă utilizate în exaltarea unor aleși ai divinității. În viața acestora intervenția sacrului era neîncetat pusă în lumină de scriitorul care întreprindea lucrarea sa tocmai pentru a edifica, a fortifica evlavia. Viețile sfinților sînt un amestec de natural și supranatural. Un plan transcendent străbate realitatea. Viața sfintului, în viziunea hagiografică, este un lung șir de „încercări“, de „munci“, de chinuri și torturi diverse. E adevărat, toate aceste *Acta* sau *Gesta*, protocoalele de judecată mai mult ori mai puțin legendare ale martirilor, toate acele *Passiones* sau *Martyria*, mărturiile celor care au asistat la chinurile martirilor, ca și diversele relatări hagiografice privind teribilele mortificări ale pustnicilor indică o oarecare imunitate de care se bucură acești aleși. Cele mai singeroase torturi sînt suportate cu ajutorul unui nimb ocrotitor. Martiriul nu este mai puțin atroc. Cercetînd legende hagiografice, Nicolae Cartoian, autorul *Cărților populare în literatura românească*, relatează martiriul de șapte ani al legendarului sfînt Gheorghe : „i se înfige sulița în pîntece și singele țîșnește. este sfîșiat cu unghii de fier, este întins pe roată cu cuțite ascuțite și sfîșiat în bucăți, este înviat prin puterea dumnezeiască, pentru a fi din nou supus la alte chinuri : încălțat cu încălțăminte înroșită în foc, bătut în cuie ascuțite, lovit în cap cu ciocane de fier ; și așa mai departe, pînă i se taie capul lui și împărătesei Alexandra care a crezut în sfîntenia lui“. Chinurilor detaliate cu minuție, de o imaginație fertilă în născocirea ororilor li se adaugă miracolele. De fapt, acestea sînt semnele cele mai evidente ale unei existențe numinoase. Totul într-o asemenea viață dobîndește un sens parabolic. Hagiografia este o literatură a vieților exemplare.

În aparență, nici una din trăsăturile unei asemenea literaturi nu poate fi recunoscută în opusculul lui V. Voiculescu. Sacrul nu pare să fie prezent nicăieri ; mai exact, nu asistăm la o epifanie, la o manifestare a sa. Nu apare nici un plan transcendent care să intersecteze realul. Nici un miracol nu se

petrece. Iar dacă eroul povestirii este, într-adevăr, un ins supus la grele cazne, un fel de ales al suferinței, atins — în plină și exuberantă vigoare tinerească — de orbenia care-l va țîn prin toate ghehenele pămîntului, el nu se bucură de privilegiul nici unei aure divine proteguitoare, ci rămîne biet om pătîmind și pătîmaș. Astfel, el nu poartă, aparent, stigmele unei alegeri superioare, și nici nu poate fi oferit de cronicarul sau pseudo-hagiograful său drept un model exemplar. Zahei nu triumfă în extremis, el nu e un paladin, un campion al cerului pe pămînt, ci mai curînd o victimă a cerului. Ca și Vasile cel nou din legendele hagiografice, cunoaște temnița, caznele, ca și Alexie trăiește în umbră, ca și Sisinie pare uneori pătruns de forța cumplită a marilor luptători. Dar dacă viața sa cunoaște pendulările extreme între inocență și bestialitate, ea nu se ridică niciodată deasupra umanului preaman. Căci sacrul, a cărui manifestare miraculoasă este rîvnită de el, nu apare. Absența aceasta, golul acesta dă narațiunii dimensiunea în profunzime a unui hău la buza căruia se prefiră ori se bulucesc destinele. Nici o lumină nu vine din hău, nu coboară în hău. Orbenia lui Zahei are un sens parabolic.

Însăși alegerea „orbeniei“ ca marcă a destinului unui om indică, în același timp, apropierea și îndepărtarea de modelul hagiografic. Uneori, printre „încercările“ la care sînt supuși sfinții vechilor legende este și pierderea vederii. Aceasta se asociază cu redobîndirea ei miraculoasă, sau cu dobîndirea unei *altfel* de „vederi“. Ce se petrece însă cu orbul lui Voiculescu?

Zahei este, pentru toți cei din jurul său, pentru cei din spitalul în care este internat, „un caz“. Perspectiva lumii, comună în ceea ce-l privește este simplă: „Unul care orbise, așa, din senin, la un chef, din pricina băuturii otrăvite“. Nici o clipă, povestitorul, doctorul Voiculescu nu atribuie orbirii lui Zahei o altă cauză decît aceea, trivială din multe puncte de vedere, a otrăvirii printr-un alcool pernicios. Pentru cei simpli care-i comentează nefericita orbire, ca și pentru medicii învățați cărora le oferă prilejul unor experiențe, studii și memorii savante, orbul Zahei nu este un ins, ci un „caz“. Dar chiar și aceasta face dintr-însul o *excepție*. El nu mai e un individ oarecare, ci un fenomen. Pentru unii, manifestare a unei puteri terifiante, cvasisupranaturale, pentru alții, a unei puteri

firești. Chiar pentru cel care vede în orb „o mină de aur“, pentru sinistrul șnapan Panteră, care are ideea să exploateze orbenia lui Zahei, acesta urmează să fie „cel mai grozav mi-log“, un fel de Iov din care trebuie să se stoarcă, mai mult decît din oricare alt nefericit, fructul milei. În vînzoleala din jurul său, orbul pare deci un caz extraordinar dar nicidecum o minune. În aparență, nimic miraculos în făptura ca și în destinul acestei huidume primitive. Totul în el este teluric, elementar. El apare ca o întrupare a unei mizerii foarte lumești.

2. LUMEA CA BÎLCI

Mizerie spectaculoasă. Căci, dacă nu e într-însul nimic miraculos, în schimb este în el ceva spectaculos la extrem. Dar ce este spectacolul dacă nu un miracol degradat, un eveniment mirabil care se oferă privirilor uimit-atente ale participanților? Lumea din *Zahei orbul* este închipuită de Voiculescu sub specia *spectacolului*. Lumea, pentru el, este, înainte de toate, *bîlciul lumii*. De aici, construirea acestei narațiuni, pe cîteva reprezentări ale lumii ca bîlci: spitalul cu curiozitățile sale „vulgare“, maghernițele din „groapa gunoaielor“ (locurile „Groapei“ lui Eugen Barbu), cerșetorii și credincioșii din biserica mahalalei, „bîlciul“ care peregrinează „pe drumurile țării“, în sfîrșit „bîlcu“ mai sinistru din ocnă. Tipic om al bîlciului acestei lumi, Panteră, pungașul, este un ins „spectaculos“; în felul său este „o minune“. El care la bîlciori, vara, stînd „la intrarea comediilor“ își exhibă pigmentata făptură („cu pielea trupului pestrițată peste tot de pete mari și mici, cafenii-negricioase ori galbene, el era o minune“) se manifestă ca un miracol, negativ firește, ca un fel de minunăție monstruoasă.

Reprezentarea lumii ca bîlci e o reînoire a unui vechi motiv al literaturii simbolice și alegorice medievale. Spectacol pestriț, juxtapunere de obiecte heteroclite, „bîlciul“ este un *theatrum mundi*. Iată cîteva secvențe din capitoul „Bîlciul“: „De o parte și de alta a unei hudiți croite prin iarba crudă, cîteva zeci de umbrare din pînze întinse pe prăjini, desfășurau pe tarabe stămburi înflorate, trîmbe de pînzeturi albe, americană și madcpolon, barchetărie amestecată, chembrică vînată pentru

căptușeli și oxforduri trainice, ici-colo percaluri și mătăsuri lucitoare“. Și enumerarea continuă, delectabilă, o lungă listă a veșmintelor, a încălțărilor, a ustensilelor oferite spre vânzare la tarabele unui bîlci de țară, de odinioară. Lumea ca spectacol se prezintă în bîlciul acesta asemenea unei *old curiosity shop*, cu toate acele „stive de pălării pentru flăcăi, grămezi de cipici, papuci, pantofi, cizme și iminei, porcoae de opinci, curele, șerpăre lîngă brîie verzi și roșii, chingi și căciuli țuguiate [...] vâlătuci de abale albe și dimii cafenii [...] fel și fel de basmale, testemele și barize, limonii, verzi, untdelemnii, nărmzate, albastre și roșii, împreună cu tot soiul de alte modișicuri fistichii [...] mărgelile de sticlă, cercei, inele cu pietre ce-ți luau ochii, nasturi, testele de ace și bolduri, fluturi aurii de prins pe fote și pe ii, cilicuri pentru împodobit năframe și gevzele, pachețele de copci și iglițe, cîrligele de croșetat horbote, undrele, mosorele cu ață și ciulele de ibrișin, sculuri de arnici, pacuri de lînică, în fețele a o sută de curcubee, bricege, cuțitașe, cocoșei vopsiți în verde pentru prins la pălărioarele băieților, fluere, muzicute și drîmbe cu zumzet de gîză, cărțulii cu visul Maicii Domnului, vămile văzduhului sau minunile Sfîntului Sisoe care bate pe diavol cu toaca în cap“. Și enumerarea continuă cu o vădită satisfacție a naratorului dispus să înșire la nesfîrșit lucruri și fapte ce se oferă *privirii*. Căci Voiculescu este obsedat de caracterul spectaculos al acestei lumi. El nu obosește în depănarea *văzutelor*. Același povestitor care, în *Pescarul Amin*, închipuie într-o sublimă aiurare întreg soborul adîncurilor, scriitorul care, în *Sezon mort*, descrie asediul crescătoriei de fazani, succesivele atacuri ale celor mai felurite soiuri de răpitoare, care în *Chef la mănăstire* înșiră cu nemiluita bucate și băuturi (și nu amintim decît cîteva din voluptoasele sale enumerări) se identifică cu un *ochi* atotcuprinzător. Lumea sa este mai presus de orice, o lume a *văzutelor*. Naratorul se vrea pe sine un *văzător*.

Cu atît mai profund este abisul care-l separă de această lume a spectacolului, a bîlciului, a *văzutelor* cuprinse de un *ochi* privilegiat, pe *orbul* Zahei. Ceea ce pierde acesta este tocmai contactul cu esențiala țesătură vizibilă a acestei lumi. De aici, situația sa particulară în *lumea bîlciului*. De aici, con-

diția sa alegorică, deoarece numai o imagine esențială se poate opune (vom vedea dacă de fapt este vorba de o opoziție) unei alte imagini esențiale a lumii și a prezenței omului în lume. Refuzat de o lume a văzutei, are el acces la o lume a nevăzutei ?

Zahei nu și-a pierdut doar vederile, el este Orbul. El e lipsit de accesul la lume ca spectacol. Tocmai de aceea, el este pus de la început în situația de *a se da în spectacol*. Măruntă făptură demonică, om-fiară din galeria licantropilor lui Voiculescu, tipică figură de bilci, care trăiește, cum spunem, exhibându-se pe sine, „bălțat“, deci om însemnat, Panteră încearcă să exploateze tragedia lui Zahei. Pentru ca pomană să fie grasă, impresia pe care acesta trebuie să o stîrnească se cere să fie foarte puternică. El urmează „să stîrnească mila, amestecată cu uimire și respect“, acel *thaumaston* al vechilor greci.

De aceea, orbul e travestit, i se croiește o costumație teatrală, o mantie cu guler de samur și altele. Dar Zahei nu este omul spectacolului, deși este expus, astfel costumat — ca într-o scenă de *Ecce homo* — în fața unei biserici. Toate speranțele celui sau celor care vor să-i speculeze nenorocirea în bilciul lumii eșuează. Orbenia sa are o altă semnificație, indică un alt destin. Orbul participă la bilciul deșertăciunilor dar nu face parte din el.

3. ZAHEI, OMUL ADÎNCURILOR

Dar cine este Zahei orbul ? Întrebarea aceasta privitoare la *identitatea* personajului nu este, în acest caz particular, întâmplătoare. Voiculescu povestitor, cronicar al gesticulației umane, este atras mai puțin de mobilurile acțiunii, de analiza comportamentului, cît de identificarea insului care acționează. El, care a scris nuvela *Behaviorism*, nu este de fapt un tributar al manierei descriptive behavioriste. Comportamentul îl interesează doar ca un revelator, o epifanie a unei entități ascunse. Ca și pe Meister Eckhart, pe el îl fascinează nu *ce fac*, ci *cine sînt* oamenii. De aici surprinzătoarele revelații ale adevăratei identități la sfîrșitul unei povestiri ca *Schimnicul*

(în care ascetul se dovedește un om-lup), sau descoperirea propriei identități într-un moment extatic, în *Pescarul Amin*.

Așadar, cine este Zahei? Vizibilă este participarea sa la o lume arhaică. Zahei este *omul vechi* care n-are nimic, nici o legătură aparentă cu lumea modernă a civilizației. Fecior de pescar, el este (ca și Amin ori tânărul pescar din povestirea *Lostrița*) un om al apei. Dunărea l-a născut; tot ea l-a crescut. El stă sub semnul *peștelui* (*Ichtus*): „Mă, peștele te hrănește și te crește mare mai abitir decît ori ce alte bucate. lăuda el cu jind viața de odinioară, trecută între ape și ostroave. Mă vezi, eu nu mîncam decît somn și morun. Nu de ăia micii prinși în năvoade. Mi-i alegeam eu singur și mă luptam cu ei în cîrlige. Îi loveam la mir cu drugul și-i trăgeam la mal cu cangea.“ Legătura cu apele ține de straturile profunde. Lupta cu peștele, comunicarea fiziologică în luminile și tenebrele apelor este adînc organică. Pentru acest om al apelor, acestea constituie un mediu-matrice, matern. Într-o oră disperată a vieții sale, Zahei se aruncă în apele Dunării: „Se asvîrlise în adîncuri cu gîndul să se înece. Era încercarea cea mare, la care ținuse să se supuie, înainte de a mai primi viața, acum cînd prăpădise și ultima speranță de vindecare. Și iată că apele credincioase nu-l uitaseră: îl primesc bucuroase ca pe fătul în brațele lor puternice și-l mîngîie, în loc să-l înghită ca pe un nemernic.“ Om al *adîncurilor*, spațiile care îi revin prin destin sînt *abisurile* întunecoase ale apelor, ale ocnei și ale orbeniei. Cum își poartă lumina stinsă a ochilor cu sine, tot astfel el rămîne omul apelor, iar despre ocnă, el mărturisește: „o port cu mine, oriunde m-aș duce“.

Zahei este un uriaș, o natură frustă, un neștiutor care n-a apucat parcă să guste din roadele arborelui științei binelui și răului; lipsit de orice viclenie, de orice „socoteală“, el are într-însul ceva de sălbăticiune inocentă (nu de om-fiară ca și Panteră ori licantropii din povestirile lui Voiculescu). De o nemaipomenită vigoare, orbul este folosit ca animal de povară. La bilci, el învîrte căișorii, la curtea unui boier, roata care scoate apa necesară irigațiilor, în ocnă îndeplinește cele mai grele canoane de muncă. Asemenea lui Samson, stînd în centrul spectacolului, în „inima comediei“, dărimă peste vrăjmași, rupînd fusul trunchiului de fier, ciuperca uriașă a „comediei“.

Femeile și cei simpli simt într-însul viața străveche, originară, de o vigoare aproape supraumană. În contact cu profundele rădăcini ale firii, el străbate elementele bucurându-se de imunitate : trece prin urgia apelor în timp ce toți mor în jurul lui, străbate galeriile de sare ale ocnei scăpînd pe cînd apropiații săi pier. Voiculescu și-a investit eroul cu o incontestabilă grandoare : „Cu capul înălțat și părul creț, filfiindu-l pe grumazul voinic, cu chipul tragic adîncit în durerea lui necunoscută, cu pieptul împlătoșat de mușchi vii împietriți sub opintire, cu șalele puternice și mijlocul arcuit de încordare, orbul era măr_eț. Nu ca un făt-frumos, ci ca un aprig armăsar de viță strălucită, rătăcită printre gloabe.“ Chip tragic, patos al puterii jefuite nu al slăbiciunii, măr_eția acestui ciclopean nu derivă doar din aceea a figurii („masivul gogonat al capului, pe grumazul puternic, numai coarde și mușchi...“). ci din aceea a fatalității care s-a abătut asupra lui și cu care nu se poate împăca.

4. ZAHEI, ORBUL TRAGIC

În orbul Zahei, V. Voiculescu închipuie unul din rarele profiluri tragice ale prozei românești. Asemănător nu cu eroul tragic elin din perioada clasică a tragediei, cu Oedip a cărui orbenie finală este liber asumată în clipa în care i se dă să se *vadă* pe sine, ci cu Ciclopul, cu titanii, cu anumiți eroi aparținînd unui strat mitologic arhaic. Și totuși, o asemănare se poate găsi între Zahei și Filoctet, cel suferind de o rană pestilentă, personajul tragediei lui Sofocle. O nevăzută putere, o fatalitate oarbă, îi urmărește, îi condamnă pe acești subpămînteni. Asemenea lor, dar și asemenea biblicului Iov, Zahei nu se poate împăca cu năpasta ce s-a abătut asupra lui. Orbenia l-a lovit din senin, trimisă parcă de divinitatea Vechiului Testament încercîndu-și prin cumplite lovituri aleșii. Nu în zadar, arată Voiculescu într-o confesiune : „Din toate lecturile, cea care m-a impresionat mai mult a fost Biblia. cu aspra ei grandoare de dramă jumătate pămînteană, jumătate divină. Dumnezeuul meu favorit a fost Iehova, ale cărui apucături de prigoane pentru vrăjmaș, protecție pentru aleși, le rîvneam“⁴

Omul lovit de soartă nu este mai puțin aprig în înfruntarea loviturii. Într-însul, „adîncimea durerii, arzimea nedumeririi, spăimîntătorul tragic din chipul încordat, toată înfățișarea lui, voinicia-i atît de nedrept ciuntită...“, toate acuză nedreptatea, totul este o clamoare continuă. Zahei nu este asemenea martirilor, a pustnicilor care se resemnează. El instituie un adevărat asediu al cerului, clamîndu-și dreptatea. Cei din jurul său cred că el s-ar împăca cu ceea ce socot că e doar un „cusur“, și își închipuie că ar putea „să se facă și el om ca toți oamenii...“, că ar trebui să se însoare și să nu mai umble după „vedere“. Dar Zahei nu se împacă. Atunci cînd își ridică ochii spre cer, așteaptă de fiecare dată să vadă stelele. „Ochii săi căutau mari și tragici lumina.“ Așteptarea statornică, neclintita credință în tămăduire dau acestui Iov, acestui Filoctet creștin, acea dimensiune a tragicului pe care simpla trăire a unei catastrofe nu i-ar acorda-o. „Pînă nu capăt vederile nu mă socotesc om“ — declară el cu neclintita voință de umanitate pe care geniul popular o întruchipează în folclorica pasăre măiastră care veghind singură în noapte „cată să se facă om“.

5. O „ALTĂ“ VEDERE

Zahei așteaptă o minune care nu se va petrece niciodată. Încercările sale de a ajunge într-un loc sacru, un fel de izvor al miracolelor nădăjduite — schitul Dervent de dincolo de Dunăre — se dovedesc mult timp zadarnice. Iar cînd orbul, în cele din urmă, atinge locurile rîvnite, el găsește „într-o vraște sinistră de cîmp ars, o movilă înaltă de moloz și cărămizi, sub care pierise îngropată crucea tămăduitoare“. Așadar, fabula lui Zahei orbul istorisită de Voiculescu este plasată de acesta în timpul nietzscheian al lui Dumnezeu cel mort. Totodată, însă, naratorul își pune eroul să rostească o frază avînd un tîlc destul de obscur, dar pîrînd să indice în starea de orbire o posibilitate inițiatică : „Orbenia, mă, școala lui Dumnezeu“. Zahei îl lămurește astfel pe ciracul său, Alexandru, care se minunează de știința orbului în a-și marca drumul prin labirintul ocnei. Cu adevărat, orbenia este pentru Zahei, școala unei *alte* vederi. Aceasta nu este, însă, o cale iluminativă, ini-

țierea într-o mistică viziune. Voiculescu nu-și îngăduie, în acest text al său, nici o aluzie la vreo transcendență care să fie altfel decât o minune rîvnită în zadar. El își conduce eroul pînă „pe pragul minunii” dar nu-i permite, și nu-și permite să-l depășească. Astfel, acea *altă* vedere la care accede orbul Zahei este tălmăcită în termenii foarte concreți ai unei fiziologii și ai unei psihologii. El învață să simtă lumina cu simțul pipăitului și descoperă în sine o lume lăuntrică pentru vederea căreia nu are nevoie de ochi. Deprinde astfel chipuri noi de a cunoaște lumea, oamenii și pe sine însuși. Desigur, aceste căi de înlocuire a ochilor pierduți au — în economia acestui ins rudimentar — sensul unei spiritualizări. Mai mult, ca aproape toate elementele la care recurge naratorul în înfățișarea destinului său, această *altă* vedere, această cale nouă de cunoaștere apofatică are o semnificație ambiguă : una concret-existențială, alta alegoric sau parabolic-esențială. Cele două sensuri se întrepătrund. Iată, de pildă, felul în care orbul vede adevărul celor petrecute în noaptea crimei de pe moșia Lagradora : „I se deschideau ochii... Vedeau... Urmărea cu privirile lui juruite besnei, tot ce se întîmplase acolo, pe prund, în inima neagră a nopții.” Vedere a adevărului, zadarnică în fapt, căci Zahei este condamnat pentru crima pe care nu el o săvîrșise. În ocnă, el vede ceea ce e „dincolo de ochi și de orice alte simțuri socotite de neînlocuit”. Acest „dincolo de ochi” este în același timp, sensibilul lărgit printr-o fiziologie de compensație, dar și suprasensibilul surprins doar printr-o experiență vizionară.

6. MODALITATE REALIST—ALEGORICĂ

Acest dublu sens aparține acelei modalități literare pe care o putem numi realist-alegorică și care poate fi întîlnită în unele scrieri medievale (în mistere, miracole, în hagiografie). Cum a arătat Erich Auerbach, în *Mimesis*, încercînd să raporteze realismul romanului rus din secolul al XIX-lea la realismul romanului occidental din aceeași perioadă, cel dintîi i se pare mai apropiat de ceea ce numește el „vechiul realism creștin”, mai exact de o reprezentare a realului pe care o întîlnim în

literatura Evului Mediu, și care se bazează pe ideea patriarhală a demnității creaturale propriie fiecărui om. Pe acest mai vechi temei (care lipsește din realismul romanului burghez modern) romanul rusesc utilizează din plin o categorie literară a *umilului*. Continuînd această observație a lui Erich Auerbach, trebuie să remarcăm o deosebire fundamentală între romanul picaresc occidental și romanul vagabonzilor, al „pelerinilor“, pe care-l întîlnim în literatura rusă. Aceasta din urmă nu cunoaște picarescul, acea formulă romanescă prin care rătăcirile unui *homo viator* devin pretext pentru explorarea unor medii diverse. Alta este semnificația peregrinării în romanul rus. Unul din personajele prozei lui Gorki își începe astfel povestirea: „...și am plecat într-o zi prin lume să cer mila oamenilor“. Pelerinul lui Dostoievski (Makar), vagabonzii lui Gorki nu străbat tărîmuri sociale diverse mînați de curiozitate, sete de aventură, purtați de o neistovită disponibilitate existențială, ci sînt căutătorii unor adevăruri milostiv-mîntuitoare, dorind lacrimi izbăvitoare, răscumpărări și pocăințe, și, în ultimă instanță, o *lămurire* în acel vechi sens al acestui cuvînt românesc care înseamnă purificare a unui corp prin acțiunea focului. O asemenea purgare urmăresc acei „vagabonzi melancolici și cerșetori rituali“⁵ pe care îi întîlnim în opera lui Gorki și care sînt congenerii literari cei mai apropiați ai lui Zahei orbul.

Zahei își cerșește vederile vagabondînd „pe drumurile țării“ — cum spune titlul unui capitol din romanul lui Voiculescu. O țară *veche*, a cărei geografie umană ține de zonele adînci ale imaginarului voiculescian. Dacă în jurul orbului, la oraș, se adună roiul comediei umane, a pegrei de mahala, caricatura în noroi a societății „înalte“ prin poreclele pe care le poartă membrii și exploataorii tagmei cerșetorești („Vlădica“, „Epitropu“, „Jachetă“), toată acea faună carnavalescă — Popa Gioarsă, Panteră, Ruța, nora lui Paraipan și ceilalți din „groapa gunoaielor“ —, în schimb la țară, o umanitate mult mai umil-autentică îl înconjoară: „Bogdaprostele curgeau“. Cîini, copii, orătanii, o gospodină „c-un știuc de mămăligă“, o fată „cu o bucățică de pită“, o bătrînă „c-o poală de mălai“. Și tărîțe furate de copii din ladă, ori turtițe de floarea-soarelui, ori mohor verde pentru măgar.

Firea participă la lucrările umile ale omului sau le rușnează printr-o sălbatecă măreție. Voiculescu e, în scurtele povestiri în natură din *Zahei orbul*, același sensual al mișcărilor animale, poetul care urmărește cu secretă voluptate foirea viețărilor. Astfel, într-o succintă închipuire a Bărăganului (în buna tradiție care vine de la Odobescu), pustietatea spre „inimă” căreia pătrunde orbul cu ai săi se animă o dată cu lăsarea serii : „Dihăanii abia zărite porneau să se foiască din toate părțile. Se mișcau toate măruntaiele vii ale câmpiei. Popîndăi ieșeau tip-tip din găuri și stau sculați în două labe. Șoareci și cîrțițe treceau încoace și încolo drumul alb de praf. Iepuri jușteau, gînganii necunoscute veneau pînă la ei. Cărbuși greoi, coropișnițe cu falcile înarmate, greieri săritori.” Toată această marec biologică este proiectată pe un fundal de culoare, amintind unele pînze ale lui Țuculescu : „Domol aburii serii intrau în marile boiangerii ale apusului...” ; sau : „Noaptea ploua ca o uriașă pajeră fumurie...” Peisajele lui Voiculescu — printre care aceste nocturne ale Bărăganului — sînt investite cu o aură magică. Ele vestesc puterile numinoase de dincolo de orizont : „Focuri tainice se aprindeau și se stingeau în fundul zărilor”.

Cerșindu-și vederile, *Zahei* duce, așadar, o vreme, existența unui pelerin. Căutarea vană a „schitului Dervent”, sperat loc al miracolului, îl poartă prin diverse alte locuri mai puțin sacre. Ca în itinerariile spirituale de tipul celebrului *Pilgrim's Progress* al lui Bunyan — *Călătorie a pelerinului din această lume spre aceea care va să vină* —, dar fără o atît de marcată alegorizare a situațiilor ca în această scriere, destinul lui *Zahei*, vagabond, cerșetor ritual, cuprinde și căderea în ispită, ispășirea, pierderea de sine în tenebre. Cu excepția ultimului capitol, de o tulburătoare ambiguitate, al micului roman, paginile cele mai tenebros-sulfuroase ale acestei cărți sînt cele alcătuind partea doua, „Ocna”.

7. UN INOCENT ÎN INFERN

Ca și vagabondajul, ocna amintește atmosfera *Casei morților* sau a *Azilului de noapte*, orgia mizeriei și a abjecției din unele opere ale prozatorilor ruși, printre care desigur. Dosto-

ievski, dar și Gorki. Coborîrea lui Zahei în ocnă — pedepsit pe nedrept după legile lumii pentru o crimă pe care n-o săvîrșise — este identică cu o coborîre în infern. Situată în centrul scrierii lui Voiculescu, „Ocnă“ continuă pelerinajul lui Zahei, rățăcirile sale, printr-o *nekya*, o coborîre pe tărîmul existenței larvare, letale. Orbul este livrat în puterea altora. Un timp zace într-o inerție asemenea celei cadaverice : „nu spune, n-aștepta nimic“. Universul subteran în jurul său este de o sumbră frumusețe : „...bezna cu scînteieri de diamante, zidurile ca ale palatelor din basme, bolțile amețitoare sub care se clătinau ca un candelabru, coborîtor, gurile cu răsuflet tot mai rece și mai negru ale găurilor de galerii părăsite din păreții găunosiți pe lingă care alunecau simburii de lumină mișcători ca niște licurici în fundul ce părea că urcă ca să le iasă în întîmpinare, toată spăimîntătoarea măreție de negre catedrale scobite unele în altele și unele peste altele cu năpraznice văzduhuri oarbe, închise în miezul muntelui...“

Dar mai infernal decît acest labirint subpămîncan este spectacolul umanității de beznă care se scurge pe aceste galerii. Rudimentarul Zahei este un pur, un neatins, în mijlocul „bucuriilor întinericului“, a împerecherilor unei „dragoste spurcate“. Căci în ocnă, deși coborît pe un alt tărîm, Zahei întîlnește același bîlci al deșertăciunilor lumii.

Făpturile locului își găsesc suprema desfătare în mizera „splendoare“ a nunții între doi ocnași. Popa Turcă slujește mascarada unei cununii. Viața în ocnă are uneori o alură carnavalescă. După ce au mimat ritul, ocnașii joacă, mimînd grotesc luxul și luxuria marilor case într-o „paragorie de civilizație“. Dar, după cum povestirea lui Voiculescu nu face decît aluzii la o transcendență benefică tot astfel infernul nu e reprezentat decît sub forma ambiguă a raporturilor umane descompuse și totuși păstrînd într-însule ceva „nestins omenesc“. Căci dacă muncile, caznele ocnașilor sînt atroce, dacă ci par să se fi dezbrăcat de tot ce e moral, dacă spectacolul pe care-l oferă unul dintre ei — un „îndrăcit“ zbuciumîndu-se în spasmele unei crize de epilepsie, este subuman, există în schimb o prăvilă a ocnei, iar un rest de demnitate umană e păstrată pînă și în firile cele mai încrîncenate în rău. De pildă, Boeru care întruchipează ocna „în tot ce avea viu, dîrz și

nestins omenesc în ea“ și care moare — simbolic — strivit în blocul cristalin de sare prin care trebuia să evadeze.

Ambivalențele, dubla apetență — spre paradiziac și infernal — este evidentă în existența lui Zahei. El are candorile aceluia pușcăriaș din *Flori de mucigai* (*Candori*) care : „E smerit, bate metanii“, fără să aibă însă păcatul de neiertat al aceluia. Face un legământ de puritate întru redobândirea vederii și — într-o scenă de o silnică splendoare — se închină într-o biserică sacrilegă din ocna, în realitate tractirul la care închipuirea desfrînată a ocnașilor a lucrat generații de-a rîndul. „Prosternarea orbului la picioarele scîrnavelor plăsmuiri...“ este o imagine ce purcede din zonele profunde ale imaginației voiculesciene, cărora le aparține strania cununie a celor de sus cu cele de jos, din povestiri ca *Schimnicul*, *Ispitele părintelui Eutihie* etc.

Din aceleași zone derivă ultimul capitol (așa numita „parte a patra“, de aproximativ douăzeci de pagini, disproporționată față de prima de o sută douăzeci și de a doua de aproape o sută) a romanului *Zahei orbul*, capitol care se pare că a fost scris înaintea celorlalte⁶. Dar nu numai genetic ocupă el locul exordiului, deși a ajuns în economia cărții lui Voiculescu, să joace un rol conclusiv.

8. CUPLUL PARABOLIC

Capitolul acesta, cu titlul „În satul Cervoiului“, închipuie experiența ultimă, liminară a orbului Zahei, iluminarea și prăbușirea sa în întuneric, ajungerea „pe pragul minunii“ și amînarea la un infinit pe care viața umană nu-l poate cuprinde a acestei minuni. Straniu capitol în care sacrul și sacrilegiul se ating, în care revelația se preschimbă brusc în blasfemie și moartea curmă avînturile omului gata să-și întreacă umbra.

Literar, povestirea „În satul Cervoiului“ reprezintă o narațiune de tipul „întoarcerii la începuturi“, într-un timp arhaic. Îl părăsim parcă pe Zahei pentru a reveni într-un spațiu și un timp surprinse pe granița dintre anistoric și istorie. „Cervoiul zăcuse amar de vreme departe de lume...“ Apoi, iată-l întrînd în rînd cu veacul. Dar părăsind vechea vatră o uită

dimpună cu biserica pe care o năpădește și o ruinează firea. Reprezentant al istoriei unor ani revoluți, popa Fulga, gospodărește comuna bîntuit de o triplă concupiscentă, de trei patimi capitale : setea de avere, femei și dragoste de cai. Acest popă, atunci cînd lovit de năpasta unei paralizări se va lepăda de deșertăciunile lumești, va alcătui împreună cu Zahei un cuplu parabolic, al ologului cu orbul. Și unul și altul așteaptă o minune. Amîndoi trăiesc în *așteptare*, realizînd condiția omului suspendat într-un vid al existenței, uniți prin legăturile neputinței. Ei sînt și rămîn *pe prag*. Astfel îl aduce preotul rugîndu-se cu mîna pe capul orbului „pînă la pragul vederii“, pentru ca iarăși și iarăși să-l scape îndărăt în „beznelc orbeniei“. Astfel descoperă ei puțința de a vedea și a umbla fiecare cu ochii și picioarele celuilalt.

Ologul în circa orbului : o imagine alegorică desigur. Alegoria vrea să propună chipul esențial — ritualizat prin numeroase straturi care s-au depus, care rămîn sub o formă internalizivă — al condiției umane. Conform tradiției augustinice, omul este înainte de toate *Bolnavul*. Dar, totodată, mizeria omului este temciul măreției lui. Alegoria voiculesciană are, deci, rostul expresiei care figurază o esențială propensiune umană : tentativa ontologică a transcenderii, a depășirii de sine. Alegoria aceasta se organizează în peripeția finală a cuplului orb-olog, ca o parabolă. Făptura dublă are o sorginte evidentă în pildele evanghelice. Dar dacă acestea au un dublu sens în adîncime — unul exoteric pentru profani, altul ezoteric pentru inițiați —, parabola lui Voiculescu prezintă echivocul, poli-semia parabolilor moderne, acela, de pildă, al cuplurilor lui Samuel Beckett.

Aceasta îndeosebi în drumul și în căderea finală a cuplului pentru care povestitorul alege uneltele cele mai rafinate ale artei sale narrative. Sintem, de astă dată, în plină istorie hagiografică. În plină așteptare a unei epifanii a sacruului. În vechile povestiri hagiografice, amănuntele cele mai triviale, mai telurice, se transfigurează prin apariția unei lumini suprafirești. Și în narațiunea sa, Voiculescu acumulează datele elementar-pămîntene. Însăși materia în care lucrează este aceea apropiată de straturile *neaoșe* ale unei țări vechi. La nivelul cuvîntului,

vocabularul pe care-l folosește (ca și în alte texte ale sale și în câteva capitole din *Zahei orbul*) este cel arhaic sau cel puțin legat de lucrurile străvechi ale naturii și ale așezării omenești. Iată câteva din aceste vocabule : Cervoii sunt „pitit într-o hobaie...” ; spre bisericuța veche trebuie să treci „printr-rîpale năpădite vara de tihării...” ; o „mangă grozavă mîncată de ape” tănuiește crăpătura pe unde se pătrunde în albia unei văi. În sfîrșit „sihla” lăsată în voia ei tănuiește (ca în alte asemenea locuri predilecte ale spațiului imaginar voiculescian) o întreagă lume a jivinelor. Căci sălbăticia originară a locurilor virgine, cu întunericul lor de matrice, în care mișunul victărilor închipuie un fel de paradis originar al zilelor dintii ale Creației dinainte de apariția omului, tinde să se reformeze ori de cîte ori omul se retrage. Într-un asemenea desîș pătrunde cuplul zoomorf : Popa (pe vremuri iubitor de cai pînă la a-i fura și a preschimba biserica părăsită în tainița armăsarilor furați) se-ntoarce într-însa împreună cu *Zahei* sub o formă amintind centaurii. *Zahei* se întreabă, de altfel, în inocența sa, dacă împreună cu popa nu alcătuiesc „fiara cea cu două capete a apocalipsului”. Poteca civilizației e ruptă de viituri cînd se intră în această sălbăticie. „Mai sus, năclăit de dudae, făgașul se-ncurca în alunecușuri, se ascundea în izvoare nescurse, se-ncfunda în bazine de trestie unde mișunau jivine, șerpi de apă cu urechi solzite, salamăndrițe negre pătate cu galben, broaște țestoase, șopîrle agere și gușteri auriți. Aici puiau vulpile și lupii îndrăgiseră melcagurile, semănate cu grămăjoare de oase albe, rămășițe din oșpețele lor. Oamenii nu mai aveau nici un interes să străbată sihla lăsată în voia ei și copiii cu vitele se fereau.”

Dar spre deosebire de narațiunile hagiografice în care pustietatea, lăcașul sacru ca țintă a unui pelerinaj, ca și toată materializarea mizeriei umane atrage o revelare a numinosului, aici, în povestirea modernului hagiograf nici o lumină de deasupra firii nu străbate prin beznă. Orbul nu-și recapătă vederea deși o adulmecă prin preajma sa. El îi spune popii : „...adulmec cum adulmecă copoiul urmele vînatului. E și asta un soi de vedere. Mă slujesc nu cu privirea, ci de un fel de miros ascuns al ochilor. Urmez izul luminos rămas pe urma ochilor Sfințici tale, care aleargă înaintea picioarelor mele.” Înțelegem că, în

economia narațiunilor lui Voiculescu, numinosul nu apare *de dincolo*, ci din sînul intim, din inima însăși a firii. Transfigurarea orbului Zahei nu se petrece printr-o intervenție a unor forțe transcendente, ci prin contactul cu elementul naturii. „Lumina, miresmele, adierile calde, scorneau în el fără încetare, ca într-o humă din care să încolțească vechile semințe.“ Cel care ieșise din ocnă ca un cadavru viu : cu „osemintele instinctelor“, cu „scheletul firii lui sălbatic“, învie. „Vechiul păgîn“ se astîmpără în el, și amara cuminție a orbeniei prinde putere într-însul. Forța bezmetică din el se spiritualizează. Lumina nu revine dar e bănuită.

Pentru ca orbenia ochilor să devină mai adîncă în acea sumbră apoteoză răsturnată, inversă, cu care se încheie romanul. De o extremă ambiguitate, scena este tenebros-luminoasă. În întreg ritualul, în febrilitatea gesturilor preotului care slujește botezul unui copil pe moarte, în apariția șarpelui ce-și pretinde tainul de lapte dătător de viață, ca și în risipirea potirului se proiectează un mister cu arhaice semnificații, în care sacrul și sacrilegiul sînt împletite. Moartea preotului părăsit de puteri și încremenirea „într-o metanie năruită“ a orbului Zahei, fac și ele parte din acest mister al vieții și morții, al mîntuirii și pierzaniei care constituie în fond axa însăși, subiacentă, a romanului. Scandalul înlocuiește minunea așteptată. Dumnezeu este *Deus absconditus*, este radical *ascuns*. Spre deosebire de purificarea și justificarea finală din *Der Erwählte*, romanul lui Thomas Mann, scris aproximativ în același timp cu *Zahei orbul*, narațiunea hagiografică a lui V. Voiculescu exclude intervenția divină, preferînd să coboare în uman, adînc, mult dincolo de straturile etice (ale păcatului și justificării), spre substraturile arhaic-misterioase ale unor bezne și lumini originare. Căci povestirea lui Zahei orbul ce bîjbîie pe cărările vederii și vedeniei, este, în cele din urmă, o parabolă a luminii ce se ascunde și apare, ca și a omului în căutarea ei.

1. ACEDIA

Aș vrea să dau un nume suferinței care l-a împins pe Urmuz în neființă. Cred că nu e denumire mai potrivită pentru acea scofîlcire a lumii din jurul său, pentru decolorarea ei în ochii săi, pentru marea secetă pe care o simțea în sinea lui, pentru devalorizarea tuturor celor ce fuseseră odinioară prețioase inimii sale, decît acel cuvînt prin care medievalii desemnau o ciudată boală a cugetului și simțirii : *acedia*. Artistul din el, mai sensibil chiar decît omul (dacă o asemenea sciziune este cu putință), a simțit înaintea acestuia, că semnificațiile se pot pierde, că totul se poate goli. Ca și în unele tablouri ale lui Hieronymus Bosch în care obiectele și făpturile îngrămădite sînt toate scobite, golite, găurite, tot astfel reprezentările lui Urmuz trădează vidul lăuntric, teribila golire de sens și valoare. Golul îi fascinează — se pare — pe unii sinucigași, vidul absoarbe. Urmuz și-a avut și el, alături, ca și Pascal, prăpastia sa. Artistul a găsit un antidot răului : fixarea lui în cuvinte. Omul n-a găsit nici măcar un paleativ : s-a aruncat în gol.

Omul supus, Dem. Demetrescu-Buzău, a trăit, ca artist, o existență secretă, *per oposición*¹. Este, știm, o rebeliune, o fraudă, în *paginile* sale *bizare*. O revoltă împotriva vieții comune, a banalității ei, a cotidianului, a celor ferm statuate, a ordinii factice. Dar, totodată — ca și Kafka — Urmuz vădește atenția scrupuloasă îndreptată asupra obiectelor banale, observarea lucrurilor pe care ajungem să nu le mai observăm de obișnuite ce sînt. Nu se crampona el tocmai de ceea ce era mai ferm în mărunta lume din jurul său pentru a se salva

de vidul care se căsca în el? Cu câteva luni înainte de a-și lua viața. Mitică îi scria de la Budaki mamei sale, Eliza Doctor Ionescu-Buzău: „Te rog nu te neliniști de mine. Știu foarte bine să mă păzesc de tot ce trebuie.“ Grijă mare la toate măruntele amănunte ale vieții de toate zilele, atenție la cald, la rece, la cele ale integrității corporale. Răul era însă prezent, deși nevăzut. El nu putea fi conjurat prin rebeliunea împotriva banalității cotidiene. Doar trăirea însăși în cotidian era un sprijin — fragil, desigur — împotriva golirii de sens și de preț.

Acedia prezintă, printre alte simptome, o exagerată aprehensiune de toți și de toate. Arghezi istorisea despre faptul că pe Urmuz „groaza de a nu se auzi la Casație că scrie și că scrie și altceva decît considerente și sentințe, l-a urmărit cu o tenacitate extravagantă“. Dar aprehensiunile din pricina poziției „de la Casație“ nu erau singurele. Urmuz era un anxios, terori inexplicabile îl bîntuiau. Iar epicentrul aprehensiunilor, anxietăților și terorilor era marele gol, acel „nu mai are nici un rost“, acea scurgere și retragere a oricărui mobil, a oricărei finalități posibile. Nu o prea violentă pasiune ci nici o pasiune, nu o ferventă credință ci nici o credință, acestea ucid. Apatia, agnosticismul, abulia, gravul plictis țin de diagnosticul acediei.

Ar fi vrut să facă muzică, să scrie literatură, să trăiască o iubire împlinită, să meargă la Constantinopol, să studieze, și se mulțumea să stea în fundul sălii. la Ateneu, să petreacă o vară la Budaki, să scrie la infinit variante la aceleași câteva texte, să repete, în mici accese de deboșă verbală, glume avînd același mecanism umoristic. Dar mai ales repetiția, vîdind parcă o obsesie maniacală, a acelorași fraze (el care își bătea joc de mecanica stereotopiei!), îl face pe Urmuz să semene cu eroii săi care repetă mereu aproape aceleași gesturi. Sterilitate evidentă a celui atins de acedie.

2. STERILITATEA ȘI OPERA COMPRIMATĂ

Repetiția în vorbă, în gesturi, în figuri, a *omului mecanomorf* din *Pagini bizare* este, însă, o urmare a secătuirii, a reducerii organicului la mecanic. Într-un vechi film de groază, un automat închis într-o armură repeta cuvîntul „bizar, bizar“...

Acele „*Bizarries*“ ale manieriştilor post-renascentişti ca şi „bizarul“ din povestirile lui Poe erau şi ele corelate cu o anumită viziune mecanicistă a lumii. Universul imaginar al lui Urmuz e plin de roboţi detracăţi avînd forma omului. Căci, atunci cînd valorile pier, firea însăşi e supusă corupţiei, şi nu unei descompuneri organice, ci unei sterilizante degradări în anorganic. Mecanismul — ca o născocire umană — poate fi o auxiliară a vieţii, dar numai atunci cînd primatul este al acesteia din urmă. Cînd rămîne singură, devine o adversară a vieţii.

Sterilitatea determină o închircire a formelor. Există, încontestabil, un univers fictiv urmuzian. Acesta e caracterizat, însă, prin comprimare. Textele însăşi ale grefierului-scriitor sînt *opere comprimate*. Elaborate, prelucrate, repetate, recreate, ele au într-însele (şi nu numai prin dimensiuni) ceva de pilulă. Mici poeme eroi-comice într-o privinţă, scurte biografii fantastice într-alta, ele rezultă dintr-o comprimare interioară sau, cel puţin, denotă o asemenea comprimare posibilă. Dar dacă este incert a deduce această comprimare din reprimările externe ori din depresiunile interne pe care le-a suferit omul, are mai multe şanse de certitudine o analiză stilistică a comprimării expresiei estetice. Aceasta nu derivă neapărat din scrupulele unei conştiinţe artistice prea exigente, ori din îndoielile ei asupra valabilităţii genului (ca şi în cazul lui Kafka). De fapt, textele urmuziene, chiar şi atunci cînd autorul lor le numeşte „roman în patru părţi“ (cum e subtitlul la *Pîlnia şi Stamate*) nu sînt altceva decît nişte poeme în proză sau nişte *comprimate parodice* ale unor mai vaste, mai nobile specii literare: romane, poeme eroice, epopei, tragedii etc.

Structura acestor comprimate poetice este riguroasă. Ea repetă geometria interioară a unor specii tradiţionale. Astfel, „romanul în patru părţi“, *Pîlnia şi Stamate* este alcătuit din : I — Descrierea „balzaciană“ a unui apartament burghez. Apariţia familiei Stamate : II — descrierea familiei Stamate : caractere, raporturi ; III — drama lui Stamate : seducerea şi căderea lui : IV — conflictul final, deznodămînt. *Ismail şi Turnavitu* are o geometrie foarte simplă : I — Descrierea lui Ismail : II — descrierea lui Turnavitu ; III — raporturi între cei doi : IV — dramă şi corolare. Astfel, celor mai multe texte

fiind construite pe o opoziție într-un cuplu, ele urmează o schemă în care descrierile sînt juxtapuse, fiind urmate de inevitabilul conflict, de drama cu preambulul, desfășurarea și încheierea ei. Urmînd oarecum schemele clasice ale unui manual de retorică și poetică elementară privind părțile discursului, textele lui Urmuz se supun unei mecanici cuminiți, cu toată necumințenia lor funciară. Piesa *Gayk* este alcătuită din : I — Descrierea lui Gayk ; II — activitatea aceluiași ; III — raporturi dintre Gayk și nepoata adoptată de el ; IV — conflictul dintre ei ; V — stingerea conflictului. *Cotadi și Dragomir*, deși mai substanțială, e compusă, la fel, din prezentarea unuia și a altuia din proepinenți, precum și dintr-un epilog. Textele care n-au decît un personaj par structural mai complexe. De pildă, *Plecarea în străinătate* are următoarea schemă : I — Tentativă de plecare ; II — eșecul tentativei ; III — hotărîri cvasi-finale ; IV — din nou plecare ; V — al doilea eșec ; VI — epilog ; VII — morală.

3. SCENOGRAFIE PARODICĂ

Ca unul care, în prima sa tinerețe, a trebuit să se retragă de la Facultatea de medicină căci nu putea să suporte disecția, Urmuz nu practică analiza care presupune descompunerea unui corp viu. Dimpotrivă, el parodiază uneori spiritul analitic desfăcîndu-și în bucăți fapăturile sale sau descriindu-le unele piese constitutive. Nici o urmă, însă, de *analiză psihologică* în textele urmuziene, de parcă autorul lor ar fi urmat îndemnul lui Kafka : „Pentru ultima oară, psihologie !“ Îl interesează nu ceea ce se petrece în personajele acestea, ci *cu* ele, ca într-un spectacol grotesc, de marionete. Spectaculosul este dominantă acestui mic univers fictiv amintind un soi de Muzeu Grevin al păpușilor de ceară în mișcare. Urmuz excelează în invențiile spectaculoase și Ismail jucînd, în rochie de gală, agățat de grinzi, într-o zi de sărbătoare, nu este decît una din creaturile sale „teatrale“. Dar toate participă la un spectacol

pentru care autorul lor se îngrijește de o prealabilă, uneori minuțioasă, descriere scenografică.

Desigur, nu-l vom lăuda pe Urmuz pentru spiritul său de observație. Viziunea sa este prismatică. Ochii săi cu fațete multiple, măresc, micșorează, depărtează, apropie, și, mai ales, deformează. Făpturile sale apar, ca „la oglinzi“, modificate. Căci chiar dacă afectează uneori (ca în preambulul la *Pîlnia și Stamate*) „normalitatea“ unei descrieri în conformitate cu preceptele balzaciene, el sparge neconținut (îndeosebi în portrete) schema realistă. Schema e neîncetat refăcută, pentru a fi apoi, din nou, violentată. Orice aserțiune este întovărășită de o desmințire ironic-umoristică a ei. De obicei, elementul care desminte este el însuși un element concret, aparținând la rîndul său unei alte serii a lumii fenomenale. De pildă : „Ismaîl este compus din ochi, favoriți și... rochie“. Nasul tatălui său, „un bătrîn simpatic“ este „tras la presă și împrejmuit cu un mic gard de nuiele.“ Ismaîl mănîncă... doar viezuri ; Ismaîl iubește... viezuri ; Ismaîl se îmbracă de gală... dar pentru a se agăța de o grindă etc.

Deformarea urmează anumite obsesii urmuziene. Cea mai evidentă, în acest sens, este apetența spre abstracție, spre geometrism. Formele geometrice regulate îl atrag pe Urmuz. Cele „șapte emisfere“ din *Pîlnia și Stamate* ca și pereții interiorului turcesc „măsurați cu compasul“ ca și forma „aproape eliptică“ a lui Stamate sînt doar cîteva exemple. Vîrfuri ascuțite, arcuri, elipse dau făpturilor acestea aerul unor bizare corpuri geometrice.

Aceste corpuri umplu spațiul ficțiunilor lui Urmuz. *Spațiu tixit*, în care par să nu existe interstiții și dacă uneori apar, sînt umplute în grabă. Tot astfel, timpul lui Urmuz este *plin*. Eroii săi sînt veșnic „ocupați“. Cel din *Plecarea în străinătate*, „fără a mai pierde timpul“ trece la acțiune. Apoi : „nu mai avea nici un moment de pierdut“. Toate textele lui Urmuz sînt scrise, dealtfel, la prezent. Istorisirea nu se referă niciodată la un trecut sau la un viitor. Prezent sempitern, timpul *plin* al acestor ficțiuni ajunge să semnifice exact contrariul timpului : intemporalul.

4. AB-NORMĂ UMANĂ

Observăm uneori o corupere a timpului, o cădere într-o temporalitate degradată. Escamotarea dimensiunilor temporale explică întrucîtva lipsa unor motivații în comportamentul personajelor. După cum acestea n-au trecut, nici viitor, ci viețuiesc într-un fel de prezent continuu, tot astfel acțiunile lor n-au mobilități sau finalități. De aici incongruența lor, deși aceste personaje au o foarte fermă „logică” a lor, mai exact un fel de carapace din care nu pot ieși. Bineînțeles, acești „eroi” nu sînt oglinzi ale omenirii comune, după cum nu putem vedea în ei nici fapte de excepție. Nu ne putem identifica cu ei decît, eventual, sub raportul oglinzilor deformante. *Norma* umană este tulburată în ei. Anormalul, haoticul ia chip. Dar chipul înseamnă ordine. Tulburătoare în imaginile urmuziene este tocmai unirea dezordinii cu ordinea. Am putea să desenăm un fel de schiță a unui portret moral al „eroului” urmuzian (ca și al lui K. din textele lui Kafka, al „eroilor” lui Beckett etc.). „Omul” lui Urmuz e un visător, un contemplativ dar avînd spirit întreprinzător, vădind o anumită propensiune spre activitatea mecanică ; e un erotic obsedat, dar pur, deși avînd apetența impurității ; atent la micul cîștig, mereu în legătură cu diverse obiecte concrete, cu o lume a ustensilelor ; e nostalgicul unei alte lumi, unei alte vieți.

Deși nu teoretizează — asemenea lui Pirandello — mitul artistic al personajelor care cer audiența creatorului, care i se impun acestuia. Urmuz pare să aibă de fapt asemenea personaje. Fiecare din aceste fapte își are micul său univers autarhic, fără ferestre înafară, ca monadele lui Leibniz. Acești homunculi fictivi nu comunică între ei (în afara partenerului de cuplu), nu există o relație posibilă între Stamate, Ismaîl, Gayk și Fuchs. Fiecare e *homo per se*. O lume extraumană precum ar fi — după André Breton — aceea a lui Kafka ? Nu, desigur. Eroii lui Urmuz și-au pierdut îndeobște chipul uman. Dar marioneta, automatul, omul mecanomorf sau omul-pasăre, ca și omul subteran care aparțin acestei mitologii noi sînt, totuși, hominizi. Ei nu ajung niciodată la stadiul infra-uman al lui Gregor Samsa — insecta din *Metamorfoza* lui Kafka — ori la acela al făpturii-ghem din parabola *Odradek*

a aceluiași. Publicînd o traducere a acestui text, Sașa Pană îi adaugă o notă : „E profundă înrudirea Kafka-Urmuz : amîndoi prestidigitatori ai paralogicului, ai antifrazei, ai umorului straniu...” Scrierile lor s-ar subsuma acelei categorii literare care ar presupune, drept epigraf, fraza lui Georg Christoph Lichtenberg : „Un cuțit fără lamă, căruia îi lipsește mînerul”². Cu alte cuvinte personajele lui Urmuz, cu incongruențele, cu ambiguitățile lor s-ar asemăna cu acele fapte din basmele populare, dintre care cea mai cunoscută este „jumătate-om-călărepe-jumătate-iepurc-șchiop”. Dar, repet, ele nu-și pierd niciodată întru totul caracterul uman. Pînă și animalele care abundă în aceste texte, denotînd o adevărată obsesie zoologică, sînt antropomorfe : rațele din *Plecarea în străinătate* sînt sentimentale și generoase.

5. PARALOGISMUL CA VALOARE ESTETICĂ

Om-animal, om-mecanism, Urmuz creează, cum știm, asemenea monștri ambigui. Auhtoflagelare a gîndului ? Un anume dispreț pentru logica curentă poate fi depistat cu ușurință în aceste scrieri. Niciodată, însă, paralogismele acestea nu se constituie într-un protest, într-o revoltă manifestată împotriva logicii. Nu credem că Urmuz ar fi putut scrie cuvintele violente ale lui Gottfried Benn, din perioada expresionistă : „*Das Gehirn ist ein Irrweg... Ich speie auf das Denkzentrum.*” Avangardiștii care descifrau în textele urmuziene un „apel de întoarcere spre gîndire și creare paralogică” (Lucian Boz), cei care, asemenea lui Geo Bogza, aveau convingerea „că broderia paralogică în care Urmuz și-a îmbrăcat stilul și substanța povestirilor, nu este jocul facil al unei minți fanteziste, ci rezultatul unei experiențe de scrișnete...” aveau dreptate doar în măsura în care ei descifrau propriul lor apel în opera precursorului. Tot astfel, cu toate că cunoaștem unele lecturi ale lui Urmuz din domeniul parapsihologiei, antroposofiei, ocultismului, nu putem atribui unor influențe din acest domeniu caracterul viziunii lui Urmuz.

Această viziune nu este a unui „*clairvoyant*“ ale cărui simțuri deformează grotesc peisajul. Toate paralogismele, deformările, ambiguitățile, toți monștrii din prozele lui Urmuz, au o „natură“ primordial estetică.

Și poate valoarea supremă a esteticii urmuziene este *surprinzătorul*. *Paginile bizare* sînt proza unui om care caută neconținut efecte de surpriză. Oricît ar fi de scurte, oricît ar fi de ordonat structurate, paginile acestea sînt pline de cotituri neprevăzute, de efecte și poante. A găsi și oferi neașteptatul, iată preocuparea de fiecare clipă a lui Urmuz. De aici, în narațiunile sale deloc liniare, mersul continuu în zig-zag, folosirea unui procedeu pe care-l putem numi al *devierii*. Ca și acarul care deviază printr-o simplă mutare a acului un tren pe o altă linie, tot astfel naratorul face să devieze neconținut linia discursului în cele mai aberante direcții. Tipică rămîne descrierea apartamentului familiei Stamate, cu mobilele obișnuite ale burghezicii, toate deviate prin determinări absurde: masa e „bazată pe calcule și probabilități“, vasul „conține esența eternă a lucrului în sine“. Cazuri ceva mai complexe sînt cele în care o acțiune, urmînd, ca un corolar, altele, este radical diferită de prima, neavînd cu ea decît o legătură strict gramaticală. De obicei termenul aberant sau expresia a doua — deviată — conține o absurditate. De ex.: „Turnavitu făcu mai multă vreme politică și reuși astfel... să fie numit ventilator de Stat“. Sau: „Primul schimb de prizonieri îl făcură.. la casa Teatrului de operațiuni obținînd pentru el prețuri modeste“ (punctele de suspensie ne aparțin). Devieri surprinzătoare sînt introduse fie prin intermediul unui cuvînt sau al unei expresii, fie prin simpla deplasare a discursului de pe un plan pe altul („Sentimentul puternic și neînvins de tată [*plan psihic*] îl trase însă înapoi la țarm“ [*acțiune fizică*]).

Surpriza estetică e provocată printr-o artă a juxtapunerii arbitrar, insolite, a elementelor discursului. Proza lui Urmuz este un discurs heteroclit prin neconținută deviere a membrilor. Semnificațiile supuse acestor devieri ciocnindu-se între ele se anulează reciproc, se reduc la absurd.

6. ABSURDUL, ABSENȚA TRAGICULUI ȘI A REVOLTEI

Avangarda a observat de mult prezența absurdului în literatura acestui precursor. Geo Bogza exclama în limbajul patetic al momentului : „Tu însuși Dumnezeu al unci lumi mult mai absurde celei din care făceai parte, ți-ai lăsat creaturile să rățăcească în beznă“. În existența omului Urmuz (despre care întimii spuneau că „totul i se părea dureros de absurd, ridicol de inutil“) experiența absurdului nu este cîtuși de puțin aceea a lui Sisif, cel promovat de Camus drept figură simbolică a unui sentiment absurd al existenței. Dacă totul i se pare fără rost e pentru că el însuși se consideră de prisos. Experiența sa (și ne referim la acea experiență care transpare în scrierile sale) este congeneră, deși în cadrele unui alt veac, cu aceea a *oamenilor de prisos* ai literaturii ruse din secolul trecut. Absurdul, pentru el, este o rezultantă a trăirii vidului valoric. Fire înclinată spre absolutizări, el consideră că nimic nu mai are rost dacă nimic nu are o valoare absolută.

Într-o operă în care absurdul e dominant, tragicul n-are ce căuta. Tragicul autentic apare numai acolo unde valorile își au prețul lor absolut. Și, totuși, există o tragedie barbară a fapturilor, sau, mai exact, a antieroilor urmuzieni. Aceasta este de natura tragicului antieroilor : Don Quijote, Charlot, personaje beckettienne etc. Eșecul, catastrofa acestora este în egală măsură tragică și grotescă. Ca și Don Quijote înălțat la cer și trîntit la pămînt de aripile morii de vînt, tot astfel fapăturile lui Urmuz, se înalță într-o pseudo-transcendență goală și cad într-o cvasi-moarte, în starea letargică a cada-vrului-viu.

După cum tragicul este doar mimat în *Pagini bizare*, absența unor valori absolute făcîndu-l imposibil, tot astfel nu există în această operă o revoltă propriu-zisă. Avangarda și-a proiectat într-însa propria sa revoltă. Pe frontispiciul ediției princeps (*unu*, 1930), scria : „...pentru o nouă neliniștire a propriei noastre existențe, grupul «unu» adună aceste cîteva ciudate pagini de revoltă plecîndu-le dinaintea singurului privilegiu care a încheiat viața lui Urmuz ca o fereastră“. Avangardiștii depistaseră cu finețe virtuțile neliniștitoare ale litera-

turii urmuziene de care burghezimea cafenelei se mulțumea să rîdă ca de o inofensivă șotic. Dar dacă în ceea ce e tulburător, neliniștitor, în aceste texte, cei de la *unu* credeau că întrevăd o revoltă, aceasta era mai curînd propria lor revoltă decît a lui Urmuz. André Breton descoperise în Rimbaud și Lautréamont nu numai precursorii avangardei suprarealiste, ci spiritele care-i tutclau revolta. Dar Urmuz nu este un revoltat asemenea lui Rimbaud și Lautréamont. De asemenea, sinuciderea sa este forțat interpretată ca un gest de revoltă similar cu acela al lui Vaché (cel puțin în interpretarea aceluiași Breton).

Există, desigur, cum știm, o prezență continuă a violenței în scrierile lui Urmuz. Dar grefierul absurdului nu dă urmare unei voințe de revoltă, ci unui apetit al distrugerii în care recunoaștem plăcerea copilărească a descompunerii, a stricării jucăriilor. Urmuz se adresa unor copii sau, mai exact, unui spirit al copilăriei latent chiar și în cei mari³. Dacă el însuși proiectează atîtca imagini ale violenței, dacă își distruge cu o atît de vădită plăcere mașinăriile, aceasta nu este revolta concertată a adultului, nici violența à *outrance* a acestuia, ci sadismul infantil, propensiunea copilărească spre brutală dezmembrare a vietăților și obiectelor. Nu mai puțin copilărească este o anumită apetență spre grotesc, spre afublarea fapturilor cu accesorii neconvenabile. Copiii pun, cu mult sîrg, mustăți, portretelor celebre de prin cărți. Tot astfel, Dali, decorînd chipul Giocondei cu o stufoasă pereche de mustăți. Tot astfel, Urmuz, adăugînd appendice caraghioase fapturilor din prozele sale. Infanțilă este, de asemenea, plăcerea de a silci vorbele, de a poci numele, de a te juca cu cuvintele. Urmuz își permite asemenea pseudo-revolte împotriva verbului. Căci, încă o dată, ca și tragicul, care în opera sa nu-și poate avea locul căci nu există vreo recunoaștere a unei puteri absolute cu care s-ar confrunta omul, tot astfel revolta nu poate să-și desfășoare intransigențele căci nu există o cauză în numele căreia să se exercite. Și atunci, catastrofele din aceste ficțiuni nu sînt decît false catastrofe, chiar moartea nu e de obicei decît o pseudo-moarte, starea letargică a cadavrului viu, iar răzvrătirea nu ajunge decît pînă la nivelul mediu al satirei sau la acela al fraudelor copilărești și al nu mai puțin infantilelor violențe

dezagregatoare. Pseudo-revoltă a celor puri, jocuri brutale ale nevinovaților.

Și totuși, *Paginile bizare* nu sînt jocuri inocente. Ele tulbură, neliniștesc în aceeași măsură în care stîrnesc rîsul. Ambiguitate a spectacolului : oribilul și rizibilul se întîlnesc. Ceea ce trebuie să liniștească, stîrnește anxietatea. Tipică în acest sens, chiar explicită, este acțiunea „liniștitoare“ a personajului din *Plecarea în străinătate*. Iată ce face el spre a liniști mulțimea : „El însuși ca să poată liniști mulțimea, care începuse să cîrtească, își ciunti trei degete de la mîna stîngă“. Automutilarea ca acțiune calmantă este cel puțin paradoxală. Imaginea tulbură prin ambiguitatea ei. Dar aproape toate fapăturile urmuziene pretind să terorizeze prin gesturi a căror incongruitate ezită între grotesc și groaznic. Cotadi care își terorizează clienții prin lovituri puternice pe care le dă în dușumea „cu muchea unui capac de pian pe care îl are înșurubat la spate deasupra feselor“ ca și acolitul său Dragomir, care își lungește gîtul în modul oribil pe care-l știm, vor să inspire groaza și inspiră rîsul. Oribilul nu este dizolvat sau degajat întru totul prin rîs. Chiar rîsul acesta nu este un exorcism pentru demonia subiacentă a reprezentărilor. Însăși tulburarea expresiilor, ambiguitatea lor, amestecul incongruent al categoriilor literare provoacă neliniștea. Cînd bufoneria devine teribilă (belicosul Gayk dormind cu mitraliera sub pernă) ea nu reprezintă doar tulburarea unor afecte, ci a unor scheme ale cunoașterii. În fond, neliniștea, anxietatea, dar și rîsul eliberator, comicul textelor urmuziene este provocat de o insidioasă perturbare a categoriilor cunoașterii. Rațiunea noastră mai degrabă decît emotivitatea noastră este afectată. În acest sens, și numai în acesta, ceea ce s-a numit revolta lui Urmuz, are un sens. Ea este o revoltă împotriva schemelor mintale prestabilite ca și, mai ales, împotriva structurilor lingvistice osificate.

Monștrii lui Urmuz, proiecțiile unei imaginații provocate și provocatoare, sînt și ei derivatele unei asemenea răzvrătiri împotriva mentalității rezonabile, a unei raționalități medii. Am amintit, în legătură cu Urmuz, fraza lui Goya privind monștrii care se nasc din somnul rațiunii. Dar nu numai somnul, ci și agresiunea împotriva rațiunii naște monștri. Acuplarea elementelor împotriva firii, metamorfoza imposibilă, diformarea cari-

caturală sint modalități estetice, semnificația lor nefiind doar estetică.

Caricaturistul este uneori un satiric urmărind o descalficare social-politică a celui portretizat : Urmuz se complace în degradarea formelor pe linia cunoașterii umanului. Cum să recunoști în făpturile acestea estropiate, în formele acestea bizare, geometrice, în compuşii aceştia terifiianți, cea mai „nobilă” făptură ? Confuzia elementelor prin care procedează în mod obișnuit imaginația lui Urmuz este expresia dezordinei cosmice. Or, rațiunea umană este prin excelență paznicul ordinii cosmice. Dacă există o subversiune în imaginarea urmuziană a monstruosului, aceasta vizează rațiunea, firește nu pe aceea abstractă a filosofilor, ci pe aceea a gândirii logice comune.

7. SUBVERSIUNE IRONICĂ

O asemenea subversiune recunoaștem și în utilizarea continuă a ironiei din *Pagini bizare*. Altă dată vedeam în amestecul de gravitate — pedantă uneori — a tonului, cu fantezia burlescă a imaginilor, o caracteristică a ironiei urmuziene⁴. Știm că Friedrich Schlegel, încercînd să definească ironia romantică, vedea în ea un „amestec de seriozitate și glumă”. În serios și în glumă, ironistul se distanțează atît de realitatea imediată pe care o pune la îndoială cît și de idealul pe care-l subminează. Poezia romantică, afirma Kierkegaard, se mișcă între acești doi poli : al realității date și al idealității. Or, ironia pune la îndoială, se îndoiește de realitate și valoare. Meschinăria și absolutul sînt deopotrivă ironizate. Atitudinea ironică așa cum o considerau romanticii (Schlegel și alții) e un apanaj al artistului care se întîlnește pe sine în opera de artă și în afara ei. Posedat de creația sa, n-o poate considera cu detașare. El depășește entuziasmul estetic imediat, după cum depășește neputința de a atinge absolutul. Ironia umilește rațiunea și triumfă prin rațiune. Autoironizarea spiritului înseamnă a vedea peste tot nimicnicie chiar și în spiritul ironic.

Urmuz e un descendent îndepărtat al romanticilor care găseau în ironie instrumentul lingvistic ideal al depășirii unor grave neputințe ce nu erau doar de ordinul cuvîntului și, tot-

odată, unealta artistică a denunțării neantului valoric. Ironia poate, astfel, viza realitatea dată sau realitatea ideală, ea exploatează întotdeauna interstițiile posibile, golurile axiologice. Or, totul pare să devină obiect al unei viziuni în care realitățile sau idealurile se denunță prin negativul lor. Am văzut că „rău“ de care suferă Urmuz este *acedia*, devalorizarea, marea golire de sens și valoare, pierderea rațiunii de a fi. Ironia ca o sensibilitate excesivă pentru ceea ce *nu este* (Kierkegaard vorbea de „un simț, un organ pentru ceea ce e negativ“) devine un mod de a exorciza, prin cuvânt, prin inteligența artistică, acel rău. Ea nu cruță nimic. S-ar putea stabili o lungă listă a termenilor ironici din *Pagini bizare*. În aceasta ar figura, în primul rînd, ironizarea abstracțiunilor, principiilor dar și a realităților, ce țin de cultura filosofică, juridică, științifică, etică, artistică: „esența eternă a lucrului în sine“, „calculare și probabilități“, „Autokosmosul infinit“ („și inutil“ — adaugă Urmuz) „progresul științei moderne“. „răspunderea penală“, „pietatea filială“, „inima caritabilă“, „moralul foarte ridicat“, „procedura civilă“, „castitatea“, „educația aleasă“, „cultura generală“, „mila vecinilor“, „sentimentul puternic și neînvins de tată“, „îndatoririle de soție“, „obiceiul creștinesc“, „muza“ (care e „în bocanci“) și atîtea altele.

8. CARAGHIOSLÎCUL ȘI PĂCĂLEALA METAFIZICĂ

Ironistul este, în același timp, un umorist. Pe lângă mecanismul bergsonian al rîsului, pe care-l descopeream altă dată în *Pagini bizare*, pe lângă acea modalitate a comicalului pe care Pirandello — vorbind despre „umorism“ — o definea drept un „sentiment al contrariului“, Urmuz pare să continue în textele sale o anumită tradiție balcanică și autohtonă a *caraghioslîcului*. Ficțiunile sale trădează, dealtfel, ceva din împetriștata atmosferă a unui tîrg oriental sau a unei mahalale. Fiscul hrăpăreț, negoțul prin dughene cu ritualul interminabilor tîrguiești, forfota bîlcuiului, străduțele înguste pe care propitendada și-a ridicat „suptuoase“ apartamente sprijinite pe sordide „subpămînte“, toate acestea și altele încă (exotismul numelor, și călătoriile, și pseudo-moralitatea) sînt apanajele

unei lumi ce nu este deloc străină de mai vechiul univers heteroclit orientalo-balcanico-autohton al lui Anton Pann. Desigur, lipsește un Nastratin din acest Isarlık decantat, dar *caraghioz*-ul oriental își are avatarurile sale în făpturile urmuziene.

Aceste făpturi par, în genere (cu excepția lui Fuchs) foarte sigure de sine. Este adevărat că siguranța lor este neîncetat dezmințită prin cele mai rizibile péripetii, prin adevărate *course ale destinului* în care cad. Ele nu sînt, cum știm, victime ale unei *decepții* într-o ordine cosmică. O asemenea decepție (existentă, însă, în cazul lui Fuchs care și în acest caz reprezintă o excepție) ar face din aceste făpturi niște eroi tragici sau, cel puțin, patetici. Dar, nimic dintr-o asemenea decepție. „Eroii” lui Urmuz sînt mai curînd victimele unei *păcăleli metafizice*. De aici caracterul lor esențial ridicol. Dacă Beckett — chiar și în paginile sale pline de umor — proiectează, de fapt, un poem al deșertăciunii, cataclismele în ordinea cosmică și în cea a firii nu produc, în micul univers fictiv urmuzian, mai mult decît răsturnarea grotescă a unei paiațe pe o scenă de mucava. Nici o năruire interioară (deși aproape toate făpturile lui Urmuz devin „cadavre-vii”). Falimentul unor existențe este, în aceste ficțiuni, o farsă grotescă.

Urmuz, despre care prietenul din perioada Alexandria 1916, Mihail Cruceanu, spunea⁵ că nu rîdea niciodată în timp ce își debita glumele ori reflecțiile umoristice asupra oamenilor și împrejurărilor, urmărește eșecul gesticulației umane asemenea inevitabilelor rateuri din pantomima clovnilor. Masca gravă, seriozitatea, chiar tragicul trăsăturilor, sînt ambigue. Ele acoperă sau descoperă în același timp ridicolul făpturilor. Ridicabilul asociat cu gravitatea (în cazul lui Fuchs cu pateticul) plasează umorismul urmuzian pe o linie a eroismului tragic-comic ce trece de la Don Quijote prin Buster Keaton și Charlie Chaplin pînă la unele personaje ale teatrului beckettian. Aceasta dă umorului său o tonalitate melancolică, și nu mă mir că Urmuz nu rîdea prea des de „glumele” sale. Avangarda a observat, de altfel, confluența rîsului cu tristețea în scrierile acestea. „Umorul lui magnific — spunea Ștefan Roll — e chiar trist, compatisant.” E însă, pe de o parte, ceva mai mult decît grotescul romanticilor rezultînd din conjuncția tragicului cu comicul. Pe de altă parte, Urmuz n-are forța — sau voința —

întruchipării eroului tragi-comic de tip donquijotesesc. Marile nebunii sînt străine de lumea acestor bizare fapte ce se ştiu şi se vor *normale*. Acestea nu se avîntă dincolo de ceea ce le este dat, de ceea ce e scris în destinul lor, în însăşi fiziologia lor. Eşecul lor lamentabil nu este al omului care a vrut să fie mai mult decît omul, ci al unor fapte cvasiumane care cad *ca şi oamenii*. Ştim că — în teatrul de marionete — o lună de hîrtie poate să sufere, să fie mutilată, să moară, dar moartea ei nu va fi niciodată identică cu aceea a Antigonei sau a lui Oedip. În *L'umorismo*, Pirandello explica rădăcinile etic-antropologice ale „umorismului“ prin „degradarea“ omului. Dacă omul veacurilor anterioare se mai credea centrul universului, acum (scriitorul italian vorbea la începutul acestui secol al marilor seisme ale fiinţei) el se vede infim, pierdut într-un univers infinit; dacă odinioară considera că îngerii şi diavolii, o întreagă lume transcendentă, se luptă pentru salvarea sau pierderea sufletului său, acum el se vede despuiat pînă şi de apanajele aceluia suflet. Umoristul apare într-o asemenea epocă a *micşorării* omului. Urmuz ca şi Kafka pot fi caracterizaţi prin „umorismul“ lor.

Printre amintirile lui Mihail Cruceanu sînt cîteva semnificative pentru umorul lui Urmuz. O scenă relatată de la o sindrofie de provincie (una din acele „mici petreceri cu trataţii, cu dansuri şi chiar cu muzică“ pe care le organizau familiile mai înstărite din Alexandria, la care erau invitaţi încă tînărul judecător Demetrescu-Buzău, profesorul poet Mihail Cruceanu precum şi unicul ofiţer din localitate, vînător de zestre) : Urmuz în mijlocul unui grup de fete le întreba pe acestea care le sînt florile sau animalele preferate. După ce asculta răspunsurile cu viorelele, trandafirii, căţeluşii şi pisicile de rigoare, el îşi mărturisea preferinţele — spre hazul uşor scandalizat al mulţimii — pentru ridichi, pătlăgele sau verde dintre flori, pentru coropişniţe, şoareci şi altele dintre jivine. Glumă inocentă dar care indică înclinaţia spre o anumită specie umoristică. Ceva mai rafinate sînt micile ficţiuni pe care Mihail Cruceanu îşi aminteşte că i-au fost istorisite de prietenul său şi care (reluete de Ciprian în piesele sale) pun în lumină mecanismul umorului urmuzian. Un cetăţean în contact cu un birocrat intratabil caută să-l îmblînzească mîngîindu-l sub

bărbie. „foarte liniștit, ca și cum ar mîngîia o pisică sau un cîine“⁶. Sau imaginează o tortură în care e vizibilă mecanica atroce-comică, prin care un îns închis într-o celulă e vizitat cu o exactitate matematică, din sfert în sfert de oră, de un călugăr care se pleacă în fața lui ceremonios, și se retrage în tăcere ; și aceasta zi și noapte. În sfîrșit, o altă vorbă relatată de Mihail Cruceanu, în care recunoști originea urmuziană a umorului absurd pe care-l va cultiva Eugen Ionescu : „E ora cutare și dumneavoastră purtați încă barbă“.

Este o bună doză de maliție în umorul lui Urmuz. De aceea cred că, mai mult decît — cum credeam altă dată — un pretext, un alibi, un subterfugiu, un mod de a face posibil cuvîntul, sau de a-l face suportabil, acest umor este o armă insidioasă. Urmuz rîde de alții, de sine, de toată lumea. El se joacă, dar jocul este crud. Imaginile umoristice sînt iscate parcă de un declic care deschide o trapă în care (ca și nobilii din piesa lui Ubu) sînt îmbrînciți „respectabilii“, „considerabili“, Stamate „om demn, unsuros și de formă aproape eliptică“, soția „tunsă și legitimă“, birocrați gîdilați pe sub gușă sau slujind ca „ventilatoare de Stat“. Dacă descompunînd mecanismul umorului urmuzian descoperim incongruența (naturală, socială, logică), aceasta are întotdeauna un sens polemic. Nasul tatălui burghez este înconjurat de un gard de nuiele, iar Turnavitu este într-un raport de aservire față de Ismail, căci „ii servă și de salam“ (în versiunea ediției Sașa. Pană : „de șambelan“ în versiunea manuscrisului de la Bibl. Academici). În fond, comicul acesta, uneori frizînd obscenitatea, alteori macabru, este întotdeauna agresiv. Tonul protocolar, respectarea aparentă a conveniențelor, într-un mic univers ceremonios, plin de rituri, de moravuri, obiceiuri, idei prestabilite, sînt fața sub care descoperi reversul schimonosit. Urmuz, dezarmatul, se apără de agresivitatea unci lumi printr-un rîs eliberator, salutar ? Desigur. Dar, mai curînd, el opune acestei agresioni, propria sa violență insidios-cuvîntătoare. Un gest relatat de sora lui Demetrescu-Buzău este revelator în acest sens. Se pare că părăsind cursurile Facultății de medicină — la care s-a înscris în urma înjunctiunilor paterne —, el ar fi declarat că renunță la această meserie deoarece cadavrele expuse în sala de disecție, pe care le pișca în ficcare zi, nu reacționau în nici un fel, *nu voiau*

să vorbească. Ironia atroce, ca și umorul negru sînt prezente în această macabră farsă studențească (probabil istorisită dar nesăvîrșită). Oricum, ea denotă o fantezie care își găsește satisfacția în născocirea unor ipoteze scandalos-hilare.

9. ÎNTRE EXPRESIONISM ȘI FUTURISM

Ironia și umorul urmuzian îl apropie pe acesta mai curînd de expresionismul formelor violent contrastante decît de avangarda suprarealistă. Ricanare, grotesc, patos degradat la schime, tipăt înăbușit, recunoști atîtea semne ale sensibilității expresioniste în prozele lui Urmuz. Nu vrem să subsumăm aceste proze categoriilor unei estetici expresioniste dar între structurile expresioniste și cele suprarealiste ale imaginarului, primele sînt cele de care se apropie mai mult ficțiunea urmuziană. Dealtfel, cu toate apropierile care s-au făcut între reprezentările acestea și cele ale onirismului suprarealist, prozele lui Urmuz nu au nici prin procesul creației care le-a dat naștere, nici prin factura lor intimă ori prin atmosferă, o natură onirică ⁷.

Îndrăznelile avangardei nu-i erau necunoscute. Fără să cunoaștem mai îndeaproape lecturile sale, Urmuz dispunea desigur, de anumite informații cu privire la mișcarea literară din străinătate și, îndeosebi, din Franța timpului său. Dealtfel, chiar și publicațiile noastre cuprindeau unele vești privitoare la turbulențele tinerilor futuriști. Astfel este explicabil că, pe unul din manuscrisele sale, a scris, drept titlu al scrierilor sale: *Schițe și nuvele... aproape futuriste...* Ne face să zîmbim acest „aproape“. Modestie mimată? Surîs insidios? Rezervă estetică? Asociere urmată imediat de o disociere, conform unui mecanism în care îi recunoaștem *forma mentis*? Cîte ceva din toate acestea, poate. Pe lîngă titlul amintit, mai avem un indiciu al preocupărilor lui Urmuz privind aceeași avangardă futuristă. În toamna lui 1916, cînd Mihail Cruceanu face cunoștință cu judecătorul Dem. Demetrescu-Buzău la Alexandria, acesta îi vorbește „pentru prima oară despre poezia lui Marinetti care formase o școală în jurul lui“ ⁸. Deci, denumirea „aproape futuriste“ se întemeia pe o cunoaștere, fie și aproximativă, a textelor unei avangarde virulente, a futurismului

care în multe privințe, poate să revindice primatul în săvîrșirea gesturilor avangardiste. E aproape sigur că atunci cînd Urmuz a cunoscut unele texte futuriste (sau referitoare la futurism), „paginile“ sale „bizare“ erau alcătuite. Eliza Vorvoreanu afirmă, cum știm, că în 1908, la Răchitele, în Argeș, fratele ei își compunea schițele, pe care un an mai tîrziu, le citea în cerc intim la București. Marinetti publică primul manifest al futurismului în 1909. Să amintim cîteva dintre formulele acestei mișcări, cuprinse în manifestele dintre 1909—1915, care ar fi putut să-l determine după elaborarea textelor sale, la o apropiere a acestora de cele futuriste⁹. Marinetti îndeamnă în primul manifest la „umplerea fîntînilor adînci ale absurdului“. Pentru el și comparșii săi : „O operă lipsită de un caracter agresiv nu poate fi o capodoperă“. Teza opta a Manifestului : „...vrem să spargem porțile Imposibilului — Timpul și spațiul au murit ieri.“ Și cîteva expresii preferate ale mișcării futuriste : „*Parole in liberta !*“ ; „fantezie fără fir“ (prin care se înțelege : „absoluta libertate a imaginilor sau analogiilor“...) Poate că Urmuz care rescria și transcria neconținut, cu înfime variante, aceleași cîteva zeci de pagini va fi meditat asupra unui alt „principiu“ futurist : „E o prostie să scrii o sută de pagini, cînd una singură ajunge...“ În același manifest (din 1915) Marinetti scrie : „E o prostie să ții seama de verosimilitate...“ Tot acolo : „E o prostie a voi să explici tot ce e reprezentat cu ajutorul logicii, devreme ce nici în viață nu sesizăm un eveniment în toate cauzele și urmările sale...“ Dacă adăugăm la acestea binecunoscutul interes al futuriștilor pentru tehnică, vehicule, viteză, se completează un sumar tabel al corespondențelor pe care Urmuz le-ar fi putut afla între proclamațiile acestor avangardiști și propriile sale compoziții. E mult mai probabil să credem că tezele și textele futuriste nu i-au „inspirat“ nimic, că ele nu l-au „influențat“, dar că întîlnindu-le, ele i-au revelat ceva existent într-însul. Citind fulminantele declarații ale lui Marinetti și ale acoliților lui, făcute acolo, în Parisul tuturor temerităților moderniste, ajutorul de judecător Dem. Demetrescu-Buzău se va fi simțit întărit în conștiința eficienței literare a scrisului său. Este sigur că a găsit unele corespondențe între scrisul său și acela propus de futuriști, eventual pe linia pe care o indicăm prin selecția preceptelor de mai

sus, de la care s-ar fi putut revendica un Urmuz mai activ, mai dogmatic. S-ar putea ca descoperirea acestei înruderii neașteptate să fi legitimat în proprii săi ochi specia literară însoțită pe care o practica. Ba chiar, întrucât — cu modestie și autoironie, dar și cu o anume conștiință a valorii — introduce în titlul prozelor sale acel „...aproape futuriste“, s-ar putea ca revelarea faptului că asemenea compoziții, precum ale sale, nu sînt simple elucubrații ale unui spirit fantast, jucăuș, excentric, ci reprezintă un curent modernist, fiind justificate prin audiența în marile publicații ale lumii, prin discuții pasionate, să-l fi dus la gândul publicabilității lor. Manuscrisul de la Biblioteca Academiei, care poartă acel titlu este vădit pregătit în vederea publicării. Așadar, Urmuz va fi găsit în futuriști niște rude îndepărtate care-i legitimau creația năstrușnică. „Nu sînt singur“ — va fi exultat el.

Dar toate acestea sînt supoziții. În ce privește atitudinea lui Urmuz față de acești contemporani ai săi, știm foarte puțin. Același Mihail Cruceanu își amintește : „Demetrescu-Buzău era un adevărat intelectual. Citise multă literatură și nu se speria de noutatea oricărei teorii, mai ales în legătură cu diferitele curente literare. Dar nu era sclavul nici unei teorii în literatură, și mai ales în poezie.“¹⁰ Despre Marinetti, de asemenea, nu-i va fi vorbit difamîndu-l. Fapt e că această curiozitate a judecătorului-scriitor pentru moderniștii străinătății este un semn al unei curiozități comprehensive. În același timp, la Praga, Franz Kafka se interesa și el de futurism, mai apoi de manifestările Dada. E adevărat că, autorul *Procesului* respingea cu vehemență turbulența tinerilor revoltați de la Zürich. Deloc avid de descompunere, revolta de dragul revoltei nu putea să-l atragă. Toți decadenții, poeții damnați, spiritele nocturne i se păreau viciați de un păcat originar : orgoliul propriei detracări. Îi spunea lui Gustav Janouch : „Dadaismul e o infirmitate... Coloana vertebrală spirituală e frîntă. Credința e sfărîmată.“¹¹ Este semnificativ că Avangarda nu se va recunoaște în opera lui Kafka. Altul este cazul lui Urmuz în care Eugen Ionescu va vedea mai tîrziu un „profet al revoltei literare universale“. Înaintea lui Eugen Ionescu, întreaga avangardă românească a anilor '20 și '30 îl va investi cu demnitatea augurală a Precursorului absolut. Ștefan Roll va deplînge lipsa „unui

grup de aventură“ din jurul lui. Dar, la drept vorbind din singurătate, mai curînd decît într-o comunitate, s-a născut Urmuz. Că momentul apariției sale a fost impropriu? Așa vor crede avangardiștii. Dar se înșelau. Atmosfera, lumea „urmuziană“ din jurul său, piedicile, obstacolele, cursele chiar în care a căzut, toate acestea l-au format, l-au ajutat să devină cel care era. El a jucat, pentru avangardiști, rolul lui Jarry, al lui Rimbaud, al lui Lautréamont, sau al sinucigașului steril Jacques Vaché, pentru Breton și prietenii săi. Urmuz este, oarecum, Dada înaintea suprarealismului, tradiția premergătoare. „Astfel — va scrie Geo Bogza —, dintr-o meditație care îl va fi dus cine știe pînă peste cîte granițe ale realității și din violența necesității de a fi prezent într-un concret pe care îl disprețuia și din care s-ar fi vrut evadat, s-a născut arta acestui Urmuz, care alături de Eminescu prin zbuciumul și sfîrșitul lor tragic, prin încăpăținarea de a nu găsi în viață vreun conform oarecare, sînt singurii la noi care au ridicat pulsațiile literaturii pînă acolo unde peste ocean le-au dus Edgar Poe și în Franța galeria ciudată de panopticum, a poezilor blestemați.“ Iată-l, așadar, pe Urmuz promovat înaintemergător al avangardei, un avangardist *avant la lettre*, spirit tutelar al unci confrerii care se consideră singură sensibilă la hermetismul scrierilor sale. Nu este singura peripeție, nici cea mai stranie, a existenței sale obscur-luminoase.

10. OBSESIA CUVÎNTULUI

Dar putem descoperi în textele lui Urmuz unele indicații care trimit dincolo de Avangarda primei jumătăți a secolului XX, spre unele tentative mai noi de relaționare a limbajului și literaturii. Obsesia pe care o denunță scrierile urmuziene este aceea a cuvîntului. Mai puțin decît un *imago* (în sensul psihanalizei) textele acestea revelează un raport original cu logos-ul. Nu în zadar, observăm printre sursele de inspirație ale lui Urmuz : sonoritatea unor cuvinte, numele proprii citite pe anumite firme, vorbăria inautentică (*das Gerede* al lui Heidegger), legătura între numele făpturilor sau denumirea lucrurilor și ființele ori obiectele desemnate. Eliza Vorvoreanu

— sora lui Demetrescu-Buzău — nota cu ingenuitate, în însemnările ei privitoare la literatura fratelui : „Acești «eroi» simbolizați, metamorfozați și ironizați de Urmuz, prin firea lor ce trece dincolo de cadrele naturii, acționează ca niște umbre ce nu-și dau seama încotro s-o apuce. E logic deci, e natural ca faptele lor *alogice* să fi povestite de Urmuz prin întrebuințarea unor cuvinte «nepotrivite», neasimilabile, neasociabile ce, prin asociația lor dau naștere umorului inimitabil, umorului lui Urmuz.“ Cu adevărat, nu caracterele îl interesau pe Urmuz, ci cuvintele, nu distorsiunea moravurilor ci a verbului.

Limbajul considerat nu ca *materie* a literaturii ci ca *model* al ei, este un domeniu recent al explorărilor și experiențelor. Or, remarcăm în încercările lui Urmuz semne ale unei asemenea autonomii a discursului. Studii recente privitoare la verosimilitate, ca și unele tendințe mai noi ale narațiunii vor să demonstreze că discursul literar nu e regizat prin corespondența sa cu un plan de referință exterior, ci de propriile sale legi. Or, iată ce observăm în prozele urmuziene. Înainte de toate, utilizarea pe scară mare, indicînd o intenție consecventă, a formulelor literare stereotipe, a expresiilor-șablon, a clișeeilor și locurilor comune. Este, desigur, în acest uz perseverent o parodie a *vorbăriei* comune, banale, cotidiene. Am putea spune că Urmuz citează cu ironică predilecție (ca și Flaubert în *Dictionnaire des idées reçues*) clișeele jurnalisticii sau ale conversației pretențios-intelectuale sau sentimentale burgheze ale timpului său. Un mic mănunchi de exemple : *Pîlnia și Stamate* : „interesele superioare ale științei“ ; „sacrele îndatoriri de tată și soț“ ; „spre a putea da frîu liber dragostei sale nețărmurate“ ; „divinii fiori ai dragostei“ ; „sentimentul patern învins.“ *Ismail și Turnavitu* : „grație progresului științei moderne“ ; „la adăpost de orice răspundere penală“ ; „fără pic de muștrare de cuget“ ; „din prea multă dragoste părintească“ ; „Ismail, inimă caritabilă“ ; „Fire afară din cale sensibilă“ ; „își puse atunci în aplicare funestul plan al sinuciderii“. *Gayk* are „moralul foarte ridicat“ ; „Nu s-a dat înapoi de la nici un sacrificiu pentru a-i da o educație aleasă“ ; „să-și formeze neapărat o cultură generală“ ; „a reușit să dobîndească o cultură generală“ ; „contra oricărui uz internațional“ ; „conveniră să încheie o pace rușinoasă“ ; „sub garanția și controlul Marilor Puteri“.

Plecarea în străinătate e un adevărat mozaic de clișee : „Nu-l lăsară să alerge la mila vecinilor“ ; „Sentimentul puternic și neînvinș de tată“ ; „Nu mai avea nici un moment de pierdut“ ; „Intrase în al șaptezecelea an al existenței sale, lăsând în urmă un trecut glorios și acum zilele îi erau numărate“ ; „În mijlocul poporului iubit“ ; „roasă fiind de viermele geloziei“ ; „conștientă de îndatoririle ei de soție și pentru a nu se arăta prost crescută“ ; „Ambițioasă ca orice femeie și neputînd suporta afrontul unui asemenea refuz...“ (textele privind „soția“ sînt în întregime alcătuite din clișee) ; „Dezgustat de viață și încărcat de glorie și de aur“. *Cotadi și Dragomir* : „Părul negru ca pana corbului“ ; „delicata și complicata chestiune agrară“ ; „Dragomir este răsplătit cu vîrf și îndesat“ ; „o surpriză din cele mai plăcute“ ; a „întreține candela după obiceiul creștinesc“. Am dat doar cîteva exemple, diverse categorii ale clișeeilor care reprezintă vorbăria neautentică alcătuită din șabloane. Sursa celor mai multe din aceste formule stereotipe este vorbirea și un anume etos mic-burghez, metaforele obișnuite („viermele geloziei“) devenite clișee ale vorbirii, expresii ale patosului devenit automatism sentimental. Discursul e alcătuit intenționat din asemenea expresii, adeseori exagerate dar slăbite prin repetiție. Pe de o parte e o satiră a vorbirii banalizate, devenită simplu zgomot de fond. Nici unul din eroii lui Urmuz nu cunoaște vorbirea autentică. Făpturi mecanomorfe, vorbirea lor e anchilozată. Aceasta tocmai pentru că limbajul, pentru Urmuz, e cea mai autentică și cea mai falsă dintre atributele umane. Persiflarea clișeeilor limbii, demontarea mecanismului lingvistic este o obsesie urmuziană care vădește o stranie sensibilitate cu privire la raportul dintre semnificat și semnificant sau dintre limbaj și planul referențial. În amintirile lui Mihail Cruceanu găsim următorul pasaj semnificativ : „Într-un timp găsisem (autorul se referă la Urmuz și la el însuși, dar este evident că rolul său se reduce la acela al unui simplu acolit — *n.n.*) că e ridicol să spui vorbe convenționale, care nu înseamnă nimic în realitate, fiindcă nici nu te gîndești la semnificația lor. Ni se părea nouă, mai în glumă, mai în serios, că vorbele «salutare», «sănătate», «la revedere» și altele, nu spun nimic în fond. Și dacă e vorba a se face cu ele față unei anumite împrejurări, pot fi înlocuite cu oricare altele. Și ne

distram căutind aceste «alte cuvinte». Așa de pildă, dimineața, în loc să ne spunem «bună dimineața», ne strigam «pipirig», iar el răspundea «codobatură», sau alte cuvinte.¹² Indelețnircie tipic urmuziană (chiar dacă ea a mai fost exercitată de mulți alții). Vorbele convenționale, expresiile banalizate prin uz, golite prin repetiție (Leo Spitzer ar spune „gramaticalizate“ la exces) „nu înseamnă nimic în realitate“, „nu spun nimic“. Neant semantic. Desigur, putem să interpretăm această înverșunare împotriva convențiilor limbajului banalizat printr-un anume curent de opinie nonconformist, anticonvențional care pusese stăpînire pe spiritele multor intelectuali europeni din acea vreme. Cartea lui Max Nordau *Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit* (1883) fusese tradusă în toate limbile și găsisse peste tot prozeliti care demascău „minciunile convenționale“. O asemenea minciună convențională i se pare lui Urmuz a fi limbajul stereotip. Convenționalitățile limbajului sînt urmărite de el nu numai în vorbirea banalizată, ci și în enunțurile verbale ale civilizației moderne. Astfel găsim în textele sale : anunțuri de mică publicitate (ce e descrierea apartamentului lui Stamate dacă nu un asemenea anunț ?), fapte diverse în expunerea lor ziaristică, afișe (Cotadi pune un zugrav de firme să-i scrie pe capac : „Murdăria oprită“) etc. Două posibilități în depistarea și, oarecum, spintecarea limbajului convențional. Întii, expunerea lui parodică, în textele sale. Apoi, înlocuirea lui prin invenții lingvistice. Și una și alta dintre soluții recurge la modul parodic al exprimării. Cuvîntul se poate sabota eficient prin tăcere. Un alt mod de subminare a sa este tot cuvîntul, dar un „alt cuvînt“.

Aceste „alte cuvinte“ alcătuiesc o obsesie urmuziană fundamentală. În divertismentele sale din Alexandria renunțînd la prea banalele saluturi, recurge la mici vocabule hazlii care au altă semnificație prealabilă. Evident, această semnificație e la rîndul ei sacrificată, „pipirig“ devine „bună dimineața“. Deci vorbitorul se constituie pe sine dispunător absolut asupra semnificației cuvintelor pe care le schimbă după voie. Cuvintele nu sînt, pentru el, decît niște simple *flatus vocis* cărora le conferă arbitrar un sens. Și totuși tocmai acest cuvînt perfect golit este investit cu o *putere* nouă. Deși n-a mai rămas dintr-însul decît un sunet, el poate să *dea ființă*.

Un text esențial în acest sens este nota care întovărășește schița *Algazy și Grummer*, notă în care Urmuz arată că a dedus din muzicalitatea specifică a celor două nume adevărata personalitate a celor doi asociați. Ca și *Ismail și Turnavitu* ori *Cotadi și Dragomir*, cuplarea numelor *Algazy și Grummer* amintește firmele de odinioară cu doi asociați. Cuplare și aluzie intenționată. Căci în nota sa, Urmuz declară că *Algazy și Grummer* „...e fosta firmă a unui cunoscut magazin de geamantane, portmoneuri etc. din capitală, rămasă astăzi sub un singur nume“. Firma este, prin excelență un *loc comun* al civilizației urbane. Ce spun numele expuse? Nimic. Dar tocmai acest nimic semantic începe să se miște, să trezească asociații sonore. „În tot cazul, ne permitem a crede că numele de Algazy sau Grummer, după imaginile ce trezesc prin muzicalitatea lor specifică — rezultat al impresiunii sonore ce produc în ureche — nu par a corespunde aspectului, dinamicii și conținutului acestor doi simpatici și distinși cetățeni așa cum îi știm noi din realitate...“ Te întrebi ce anume atacă această ironie insidioasă: realitatea socială determinată prin firmă a celor doi „distinși comercianți“, sau cuvântul, denominațiunea? Dar această ironie semantică are și alte tîlcuri. Putem apropia nota lui Urmuz de un text pe care ar fi putut să-l cunoască (probabil în versiune franceză): *Through the lookingglass — And what Alice found there — Peripețiile Alisei în lumea oglinzii* — de Lewis Carroll, continuarea *Peripețiilor Alisei în țara minunilor*. Alice întâlnește pe Humpty Dumpty, făptura ovoidă care pune năstrușnice probleme semantice. În ce privește *numele* care determină făptura, Humpty Dumpty, se întâlnește cu Urmuz. „— Oare un nume trebuie să însemne ceva? întrebă cu îndoială Alisa. — Firește că trebuie — spuse Humpty Dumpty rîzînd scurt. Numele meu înscamnă forma mea — și e o formă foarte bună și plăcută. Cu un nume ca al tău poți să ai aproape orice formă.“ Pentru croul ovoid ca și pentru Urmuz numele determină forma. Același Humpty Dumpty, logician și lingvist, își arogă dreptul de a dispune după voie de ordinea semantică: „— Cînd folosesc *eu* un cuvînt — spuse Humpty Dumpty, pe un ton cam disprețuitor — înscamnă exact ce vreau eu să însemne — nici mai mult, nici mai puțin. — Întrebarea este — spuse Alisa — dacă e *îngăduit* să faci vorbele

să însemne atâtea lucruri deosebite. — Întrebarea este — ho-tărî Humpty Dumpty — cine e stăpîn — asta-i tot.“¹³ Teza lui Urmuz (dacă poate fi numită astfel) ca și a lui Humpty Dumpty din cartea lui Lewis Carroll este nominalistă. Concepție care apare în dialogul *Theaetetus*, al lui Platon, și e mult disputată de logicienii și semanticienii din zilele noastre. Lewis Carroll era el însuși preocupat de relația semnului cu semnificantul, cum o demonstrează *Logica sa simbolistă*.

Speculația semantică urmuziană nu e de ordin logic, ci estetic. Numele ca determinant al formei implică intervenția artistului ca un creator care, *numind*, plăsmuiește fapte vii. A *forma*, a *înființa* printr-un cuvînt rostit, aceasta e rolul artistului¹⁴. De aceea, atunci cînd îi sfătuiește pe Algazy și Grummer să-și găsească un alt nume „în adevăr adecvat realității lor personale, sau să se modifice ei înșiși, cît mai e timpul, ca formă și ca roluri, după singura estetică a numelor ce poartă...“, aceea pe care el însuși o proiectează în schița sa, Urmuz imaginează — în grotesc desigur, în deriziune, dar nu mai puțin cu orgoliul artistului ce se vrea creator *ex nihilo* — că dispune de Forma perfect adecvată, ideală a lumii prin simpla emisiune a unui cuvînt.

A găsi asemenea „Nume“ care impun o lume, grea misiune! Să nu ne mirăm că grefierul sinucigaș se străduise ani de zile să stoarcă vreo cîteva zeci de pagini. Că a eșuat în această întreprindere? Probabil. Este o logică mai imperioasă care interzice omului confecționarea unui *perpetuum mobile*, ca și creația *ex nihilo*. Pentru așa ceva ar trebui, poate, ca artistul să dispună de acele facilități care-l făceau pe Fuchs muzicianul absolut urmuzian să ia „formă de acord perfect“¹⁵.

SATIRICON-UL LUI G. CĂLINESCU

„Charon. De unde l-ai dezgropat pe cinicul ăsta, Hermes? A trăncănit tot timpul, a ris și a făcut haz pe seama tuturor celor din barcă și numai el unul cînta în timp ce toți ceilalți boceau.

Hermes. Habar n-ai, tu Charon, ce călător ai dus! Un bărbat nemărginit de liber care de nimeni nu ține seamă! Era Menipp!

(Lucian, Menipp sau Evocarea morților)

1. DE LA TRAGEDIE LA FARSĂ

La 27 februarie 1932, G. Călinescu scria articolul *Romanul și viața modernă*: „Ceea ce lipsește romanului românesc în genere, chiar cînd aduce însușiri remarcabile de stil și culoare, este contactul cu viața“. Ce înțelegea scriitorul prin viață? Realitatea curentă, cotidiană? Experiența intimă? Evenimentele istoriei contemporane? Întîmplări extraordinare? Odată, își începea tableta *O tragedie* prin următoarea observație: „Viața este ceva mai inventivă în întîmplări extraordinare decît scriitorul, dar scriitorul le rezolvă mai bine decît oamenii“. Și urma un exemplu de „fapt divers“ extras dintr-un jurnal, despre un neurochirurg căsătorit care află că soția lui este de fapt sora lui. Un incestuos fără voie și știre. Varianta „adevărată“ a cazului este — după Călinescu — mult mai prost rezolvată decît aceea fictivă, mitic-literară, a incestuosului Oedip, în tragedia lui Sofocle. Așadar, viața propune, artistul dispune. Și nu întotdeauna propozițiile vieții trebuie urmate. Dimpotrivă. Astfel stînd lucrurile, „viața“ trebuie identificată cu trăirile personale, cu experiența individului și, în speță, cu aceea a artistului, trăiri pe care acesta le pune în paranteză. În același articol în care deplîngea lipsa contactului cu viața în romanul românesc, Călinescu adăuga: „S-ar părea că scriitorul român nu-și trăiește viața...“ Romancierul este literat, e meșteșugar, nu este însă un *om viu*. Scrisul are, pentru el, valoarea unui exercițiu abstract, nu a unui contact, mediat prin cuvînt, cu concretul, cu realiiile. Or, Călinescu recomandă romancierului român și evident sieși, o „întoarcere din conven-

țional în real¹. Prin real el înțelege, de astă dată, apanajele civilizației urbane moderne, îndeosebi divertismentele orășanului tânăr din zilele lui sau ale noastre : cinema, bazin de înot, bar, casă de modă, curse, pasiunea mașinii, aviația, ba chiar și ringul. A nu ignora unele atribute vestimentare (inclusiv cele privind smochingul ori costumul de baie), a fi la curent cu stelele cinematografului, ar fi, deci, o datorie a prozatorului — *honnête homme*. De fapt, romancierul Călinescu va uza prea puțin de aceste recomandări ale încă tânărului critic Călinescu. În anul în care scrie rîndurile citate el lucrează însă la *Cartea nunții* care, mai mult decît romanele ulterioare ale scriitorului, va reflecta sporadicele sale frecvenări mondene, de genul celor amintite mai sus, ale unui tânăr burghez modern. Îl întâlnim pe Jim la Lido, la volanul unui Peugeot, la un meci de box¹. Socotind, teoretic, că oamenii cu viață intensă scriu romane cu observație abundentă dar cu stîngăcii tehnice, pe cînd scriitorii meșteșugari compun romane artistice, dar fără viscere (ca și cum n-ar exista meșteșugari cu măruntaie : Flaubert, Proust etc.), Călinescu propune și își propune o specie romanescă în care să abunde actualitatea senzațională.

Că urmărirea o asemenea actualitate ne-o dovedesc articolele sale, îndeosebi „*Cronicele Mizantropului*”. Stilul vieții i se pare a fi neprevăzutul însuși. Nici un subiect extraordinar inventat de o fantezie în ebuliție nu i se pare comparabil cu unele năstrușnicii ale „imaginației vieții”. Natura născoceste himere, dă naștere la monștri. Viața joacă de predilecție melodrame, oferă piese senzaționale. Călinescu se delectează copios citind la rubrica *Fapte diverse* orori. Savurează plămuirile abracadabrante — oribile sau grotești — ale unei „imaginații a Soartei”. Pescuiește perle de la „Anunțurile” mortuare, matrimoniale, mondene și alte rubrici cu „știri mărunte”, ca și de la „Mica publicitate” a ziarelor timpului. Repovestește știrile în manieră burlescă. Istoria cancanieră — pe care o detestă în calitate de critic — îl amuză, mai mult chiar, îl încîntă ca scriitor, îi incită verva epică. Moralistul dintr-însul este mai curînd un cazuist decît un gînditor care urmărește generalitățile. Nu tipurile, ci cazurile îi stîrnesc curiozitatea. Analizează anunțuri de căsătorie deducînd vicii, turpitudini, interese sordide, cupidități, o întreagă existență privită printr-o prismă grotesc deformatoare, re-

dusă la o „realitate“ caricaturală. Concluziile moralistului nu trădează niciodată o răceală, o detaşare aforistică ; ele sînt de obicei simple formule ironic-umoristice. De pildă : „Un bogat care pretinde «ceva» zestre e suspect, e foarte suspect“.

Tragedii domestice, crime, sinucideri, scandaluri răsunătoare, toate stîrnesc în cronicarul „mizantrop“ o coardă *satirică*. În 1937, citeşte într-un jurnal o ştire despre gestul disperat al tinerei Ioana Popescu, născută Petcu, din satul Sirota, care s-a sinucis la cinci zile după căsătorie fiindcă mama sa nu i-a dat vaca promisă. Şi cronicarul reconstituie această „întîmplare vrednică de ţara în care s-a scris *Ion* al lui Rebreanu“ : cum l-a scos din minţi pe tînărul Popescu „o vacă lată, greoaie, legănîndu-şi ugerele“, cum a socotit că prin fata care intra în ogradă după animal, „scoţînd cîteva îndemnuri viguroase şi convenţionale“, poate ajunge la acea vacă, apoi cum se duce la mama fetei şi-i spune : „— Mi-a plăcut Joiana, vreau să spun Ioana, şi-aş vrea să ne luăm“, cum s-au luat apoi, dar fără ca muierea să dea vaca, zestrea fetei, cum Popescu îşi surchidea nevasta din pricina vacii nedobîndite, şi cum aceasta (nevasta nu vaca) s-a dus acasă la maică-sa unde în grajdul cu pricina s-a spînzurat cu funia vacii fatale. „Vaca rumega înconştientă de rolul său în această afacere senzaţională, iar fata era virgină. Tînărul Popescu n-avusese vreme de... prostii.“ Subiectul scurtei povestiri aminteşte, oarecum, pe acela al romanului *Ion*. Un *Ion* parodic. Realizînd profunda observaţie a lui Karl Marx, după care orice dramă care se repetă devine farsă, Călinescu reistoriseşte tragica poveste într-o tonalitate aproape rîzîndă, în orice caz, îndemnînd la rîs. Iată mişcarea esenţială a *satirei*, în sensul străvechi al cuvîntului : răsturnarea gravităţii în contrarul ei, substituirea măştii tragice printr-una hilară. Dublare parodică a unei prime realităţi serioase, substituire a tragicului prin comic.

Strămoşul elin care a dat numele „satirei menipee“, filosoful şi scriitorul Menipp din Gadara, tratase într-o formă liberă hazlie o serie de teme morale, îşi permisese să întoarcă lucrurile pe dos, descoperind reversul parodic al unor idei filosofice, al unor expuneri oratorice. Din nefericire, lucrările sale s-au pierdut. Le avem însă pe cele o sută cincizeci de *Saturae Menippeae* ale lui Marcus Terentius Varro, ale căror fragmente

sînt grupate sub titluri revclînd tema reflecţiunii morale prin proverbe : *Şi-a găsit oala capacul*, *Cine fuge de ai săi, fuge departe* ; formule morale : *Beţi cu măsură*, *Apucă-te numai de treabă* ; parodia unor piese de teatru : *Aias sperietoare*, *Pappus pîrîtor*, *Apolo mîncăciosul* etc. Moraliile lui G. Călinescu (adunate mai nou sub titlul inspirat *Gilceava înţeleptului cu lumea*²) urmează — probabil involuntar — această tradiţie a arhaicii *saturae* pînă şi în titluri. Textele alcătuiind tabletele, cronicile „mizantropului“, mai apoi ale „optimistului“ sînt în cea mai mare parte exerciţii satirice pe teme ca : *Peştele cel mare înghite pe cel mic*, *N-ai carte, ai parte*, *Cît mai puţin efort*, *A-njurat pe ta-su ! Despre plictiseală sau de ce nu se citească cărţile*, *Despre uşieri, impiegaţi şi birouri publice*, *Despre prea cuviosul mucenic, întocmai cu apostolii...*, *Țara lui «Las-o-n plata Domnului»*, *Tot mai înveţi, maică ?* sau *S-o luăm de la epidermă*. Tehnica stilistică obișnuită în aceste *morali* este aceea a reducţiei grotești. Călinescu nu-și consemnează meditațiile, reflecțiile, în *abstracto*, el proiectează mici discursuri epice. Lumea crimelor pasionale, a anunțurilor matrimoniale, a conflictelor cotidiene, citadine, în perspectiva grotesc-satirică este, înainte de toate, o lume literar convenționalizată. Cîteva teme ale satirei antice revin cu insistență sub pana sa. Astfel : tema deșertăciunilor femeiești, a vanității celor bogați, a indolenței meșteșugarilor, a literatului infatuat, tema falsei idile rustice etc. O lume „himerică“ ne este înfățișată, adică una compusă din elemente eterogene. Grotescul unește convenționalul și eteroclitul. Închipuind mici fabule pentru a exemplifica tema propusă, moralistul își permite o mare libertate a ficțiunii, apropiere lucruri, fapte, trăsături îndepărtate între ele, surprinzătoare prin asociere, flagelează convențiile, locurile comune, opiniile curente, banale, universal acceptate prin evidențierea insidioasă a banalității, a trivialității lor. În tren, la băi, în tramvai sau în birouri, descoperă o faună arhaică prin apartenență tipologică și, totodată, agresiv contemporană. O lume pe care acest cărturar o cunoaște, firește, în mare măsură din cărți și periodice. Căci compulsează cărți de bucate, răsfoiește reviste de modă, citește ziare și anunțuri publicitare. Vestimentația sau arta culinară, ca și evenimentele senzaționale, îi slujesc drept pretexte pentru schițe în care, prin hiperbolizare, proporțiile firești ale lucru-

rilor, faptelor sau situațiilor sînt încălcate, șarja ironică proiectîndu-l în enormul sau, dimpotrivă, în minusculul rizibil.

Parodia s-a slujit din timpuri străvechi de mijlocirea fabulei. S-a recurs la animale și, mai rar, la vegetale, ca de o epură caricaturală a gesticulației omenești. Unele dintre cele mai reușite „cronici” ale moralistului Călinescu sînt cele în care înfățișează aspecte ale unui satiricon zoologic. Ca și în ornamentațiile pictural-murale, descoperite la sfîrșitul secolului al XV-lea, în încăperile subterane ale băilor lui Titus, apoi în „Casa de aur” a lui Nero, cărora li s-a dat denumirea de *la grottesca*, și care îl vor inspira pe Rafael în decorarea „grotescă” a logiilor Vaticanului, ori pe Giovanni da Udine, picturi reprezentînd forme vegetale și mai ales animale ori umane împletite într-un joc liber și aberant, tot astfel textele lui Călinescu pornind de la observațiile moralistului asupra animalelor sînt pline de o degajare și o libertate voioasă a fanteziei artistice, de voioșia spiritului grotesc³. Ridicolul instinctului care funcționează orb, încăpățînat, fără nici o puțință de a se adapta împrejurărilor, ridicolul găinii și al senilului, imprudența dementă a furnicii, tenacitatea inutilă a naturii, moartea păianjenului care intră într-o „trembolență locală” în fața cutiei din care năvălesc sunetele aduse prin undele radiofonice, ca și vițiile ori virtuțile cîinilor și pisicilor sau reflecțiile broaștelor țestoase, toate acestea nu apar în prozele scriitorului doar ca o formă alegorică de comunicare a unor sentințe morale. Ele sînt reprezentări ale grotescului, conform tradiționalei încălcări a limitelor dintre regnuri pe care le pretinde această structură artistică. O întrecagă literatură manieristă (contemporană cu pictura „grotescă” a școlii lui Rafael) folosea în pamflete, satire, și portrete caricaturale, diverse „măimușăreli”. „Măimușă ca metaforă” (despre care Ernst Robert Curtius a scris un mic studiu pe cît de erudit pe atît de amuzant) este frecventă într-o literatură grotesc-satirică pe care Călinescu o savurează, cum o dovedesc diverse texte ale sale scrise în același spirit, precum articolul *Despre purici* („ființe eminamente feudale” după cum furnica are „un suflet asiatic colectiv” iar păianjenul cel fioros e „un Barbă-albastră inocent”). Animalele joacă un rol metaforic în aceste apologuri, dar mai interesante decît concluziile voit pedant-hilare ale moralistului sînt chiar ficțiunile. Unele din acestea amplifică gro-

tescul, introducînd în sfera sa, alături de caricaturalul zîmbitor al imaginii, rîsul amar, simbolul major al pieirii, precum în medievalele Dansuri macabre. Aşa, de pildă, în istorisirea morţii păianjenului, tragic ispitit de radiofonie : „Enorme unde ale aparatului îl trăgeau în jos ca marea pe crab. Voluptăţi nemaiînchipuie, dureroase, săltau acest trup diafan şi monstruos. Fiecare vibraţie îl făcea să viseze muşte uriaşe împleticite în pînza de mătase. Dar în nodul zgomotos din dreptul magnetului nu era decît o genune sonoră. Păianjenul îşi pierdu somnul şi căzu într-o excitaţie neîntreruptă. Pierdu sensibilitatea micilor unde, şi muştele căzute în plasa lui nu se mai vestiră simţurilor sale isterizate. Era ca un om atras de lună, care pică pe cel mai neted caldarîm. Păianjenul a murit fără îndoială de foame şi de voluptate, împietrit în vatra sunetelor.“

Satiricon-ul romanelor călinesciene se pregăteşte aici, în acest laborator al foiletoanelor săptămînale sau bilunare. Cu oarecare mîndrie, Quintilian proclama dreptul latin de paternitate asupra satirei : „*satira tota nostra est*“. Iar Călinescu, într-un preambul la *Fata răpită* declara : „...sînt latin şi setea de a cunoaşte şi deci de a clasifica oamenii mă devoră“. A cunoaşte, a clasifica, desigur, dar — în acelaşi timp — a recunoaşte măştile, a le pune şi a le scoate, a participa la un joc al măştilor, a închipui pantomime, a introduce în portretul caracterologic dialogul, a considera persoanele în dubla lor ipostază (etimologică) drept indivizi şi măşti, a le privi drept *dramatis personae* în mici proze închipuind jocuri dramatice eteroclitice, a asocia caracterologia ironică şi pedagogia surîzătoare. Or, aceste demersuri fac parte din sfera latină a satirei. Moralistul nu practică doar descrierea tipologică — în texte precum : *Duelistul*, *Farmacista mea*, *Meseriaşi*, *Femeia ideală*, *Elevii bandiţi*, *Generaţie vindicativă*, *Despre femeie*, *Gloria după moarte*, *Un om calm*, *O stilistă*, *Autodidactul*, *Despre egolatrie*, *Un îndrăgostit*, *Senilităţi*, *Un monstru*, *Un mizantrop*, *Invidia*, *Despre ratare*, *Cariiera*, *Mulţumirea de sine* etc. —, el nu clasifică doar, asemenea unui moralist clasic, un La Bruyère discipol al lui Teofrast, operă de psiholog şi logician, ci transpune caracterele într-un registru fabulos, descoperă ficţionalitatea lor, participarea lor la o sferă a imaginarului. În rigiditatea canonică a caracterologiei clasice, el introduce arbitrarul „satiric“ al fautezii descătuşate.

Aparent, o asemenea perspectivă asupra ficțiunilor moralistului Călinescu pare să fie contrazisă printr-o aserțiune fermă a criticului. Într-adevăr acesta declarase : „Literatura noastră face prea multă sociologic și istoric, este cazul de a o îndrepta spre psihologia caracterologică și spre umanitatea canonică“. Canonul uman la care se referă Călinescu este cel universal-clasic. Idealul *normei* umane l-a urmărit, fără îndoială, pe omul care se voia un grec („Eu sînt grec“), care se visa trecînd prin armonioase propilee. Dar canonul clasic este înlocuit în marea majoritate a prozelor sale prin canonul grotesc⁴. Și aceasta nu pentru că în epica sa, criticul s-ar fi dezis. Preocupările sale se îndreaptă, cu adevărat, spre caracterologie, și umanitatea canonică îl atrage prin universalitățile sale. Dar puteri subiacente, ca o demonie, îl subjugă, tulburînd viziunea clasic canonică, îi descoperă jocul cu măști, burlescul, grotescul, parodia umanității canonice. Prozele lui G. Călinescu (și ne gîndim la cele patru romane, dar și la „minorele“ sale) constituie un *satiricon modern* și, ca atare, au — dacă nu o rădăcină latină — cel puțin o nevăzută punte care le leagă de protopărinții greco-latini ai genului.

Rîsul, extravaganțele, frenczia, hiperbolismul, tot ceea ce caracterizează un satiricon structural, aspecte sub specia cărora vom privi opera romanească a scriitorului, nu desmînt cele spuse de el cu privire la *gravitatea* sa constituțională. Comentînd cronică lui Perpessicius la *Enigma Otiliei*, Călinescu își îngăduie o confesiune : „...ne permitem să-i destăinuim d-lui Perpessicius că sufletul nostru e mai degrabă grav, ba chiar solemn, că am urmărit totdeauna construcția solidă care să ducă la emoțiile profunde“. Nu ne îndoim de sinceritatea acestor rînduri. Dar, după cum jocul satiric nu ignoră norma umană și artistică, după cum canonul grotesc urmează categoriile caracterologiei chiar dacă le perturbă prin rîs și fantezie, tot astfel masca nu șterge chipul, ci doar îl „preface“, iar teatralul nu exclude patosul. Călinescu era pe deplin conștient de ambiguitățile, de ambivalențele naturii sale, de fondul exuberant, jucăuș al acesteia, ca și de gravitatea sa. În prefața la *Croniclele optimistului*, el se apără astfel : „Teatralitatea, patetismul se însoțesc cîteodată, gesturile mele sînt departe de a fi teatru și proză : ele sînt exact corelatele fizice ale sufletului meu avîntat și solemn“.

2. SATIRICON-UL ÎNTRE CLASIC ȘI BAROC

Ce înțelegem prin *satiricon*? Știm că prin acest termen a fost denumit romanul lui C. Petronius Arbiter, nobilul epicureu, patricianul elegant, amicul împăratului Nero. În puținele fragmente ce ne-au rămas din această operă, ni se prezintă aventurile burlești ale unor tineri, de formație intelectuală, care trec printr-o școală de retorică, ajung într-un lupanar, sînt oaspeții unui libert îmbogățit, fug pe mare, naufragiază și trăiesc pe socoteala unui ins înconjurat de o droaică de vînători de testamente. Fără să fie o autentică satiră menippeă, romanul lui Petroniu păstrează unele din trăsăturile acestei specii: e o caricatură a unei societăți observată cu un ochi atent la detaliile concrete, dar și la ridicolul funcționar al gesticulației umane, o viziune ironică asupra existenței morale (imorale sau amurale în genere), un aliaj al fabulosului enorm cu exagerarea bufonă, al reprezentării unei culturi rafinate cu cruditățile unei realități triviale. Opera vădește utilizarea unui amalgam de stiluri, de modalități ale comicului, de limbaje diverse. Urmînd modelul satirei menipee, dar și al unei parodii a romanului pastoral-erotic, Petroniu sublimează batjocura latină, păstrînd unele legături cu folclorul vieții publice. Fără să se refere la această lucrare „clasică“, savantul exeget al lui Rabelais și Dostoievski, M. Bahtin, a studiat istoricul *menipeei*, preschimbarea unui folclor al rîsului popular, ca și al formelor de ritualuri-spectacole (sărbătorile de tip carnavalesc) într-o tradiție literară⁵. El a introdus formula „*realism grotesc*“ pentru tipul specific de imagini propriu culturii populare a rîsului. Acest tip grotesc de imagini apare în culturile arhaice, în mitologie, în perioada preclasică a literaturilor antice, continuă să trăiască în zonele „inferioare“ necanonice ale epocii clasice moderne, cînd decade la nivelul comicului vulgar sau suferă procesul degradării naturaliste. Un canon grotesc poate fi opus, după Bahtin, canonului clasic. Ca și Gustav René Hocke, exploratorul pasionat (pe urmele maestrului său Ernst Robert Curtius) care opune unei constante „clasiciste“, o constantă „manieristă“, a iregularului, Bahtin descrie o fenomenologie a *menipeei*, a carnavalescului. Unele din determinările sale ne pot sluji în configurarea unei structuri a *satiricon*-ului. Nu considerăm opera lui G. Căli-

nescu subsumabilă unei sfere a menipeei în sensul pe care l-a dat termenului acest savant. Dealtfel, cu toată acuratețea analizei „carnavalescului“, „menipeei“, aceste categorii sînt mult prea largi de vreme ce pot îngloba, printre multe altele, ficțiunile lui Rabelais, comediile lui Molière, romanele filosofice ale lui Voltaire și Diderot ca și romanul dostoevskian. Dar, alături de studiile lui Wolfgang Kayser privitoare la grotesc, lucrările lui Bathin oferă unele instrumente categoriale în analiza universului imaginar călănescian.

Înainte de a întreprinde o explorare a acestui univers, să precizăm coordonatele sale, îndeosebi în raport cu „canonul clasic“. Folosind unele determinări călănesciene, putem spune că *satiricon*-ul se află la limita dintre „arta de tip asiatic“ și „arta mediteraniană“⁶. Aceste formule îi slujeau criticului la definirea noțiunilor de clasic, romantic și baroc, ca tipuri universale, desprinse de contingentele istorice. Pe de o parte, am avea o artă care dezvoltă o natură irațională și monstruoasă, lipsită de considerație pentru om, pe de altă parte, o artă a umanității raționale, lipsită de natură. Între acești doi poli — ai „Asiei“ și „Mediterranei“ — o zonă de compromis, corespunzînd „barocului“. Oricîte obiecții s-ar putea aduce acestor delimitări, ele ne pot sluji în situarea satiricon-ului în acea zonă intermediară de compromis, a „barocului“. E adevărat că în caracterizarea acesteia, termenii lui G. Călinescu sînt extrem de parcimonioși. Barocul e privit ca un stil de „decadență“, limitat la „probleme tehnice“, la perfecționarea regulilor, dar manifestînd o percepție bogată, o mare curiozitate plastică, și o aplecare spre experiențele rare. Conceptul este mult mai bogat în determinări. În textele sale critice, G. Călinescu repudiază, așadar, barocul, sau, cel puțin nu manifestă nici o adeziune la barochism. Nici truhanescul umoristic al lui Quevedo, nici cultivismul lui Gongora nu par să-l fi incitat. După el, criticul care osîndește didacticismul și metafizicul, deopotrivă, denotă prin aceasta o conforinație barocă.

Pentru Călinescu, marea literatură este, întotdeauna, clasică. „Iar ce este mărcuț în romantism, baroc, aparține tot ținutei clasice“. În lecția de deschidere despre *Sensul clasicismului*, din care am extras aceste cuvinte, apologia stilului clasic se

conjugă într-un mod semnificativ, cu critica spiritului literaturii române contemporane, și îndeosebi a romanului românesc. Prozatorul, în speță romancierul român ar întreține „o mistică excesivă a evenimentului“, ar privilegia particularul pur, efemerul, faptul istoric ca dat brut. Spiritul „cronografic“, „jurnalistic“, aderent exclusiv la contingente, ridicându-se din lumea fenomenelor, de la particular la universal, nu face decât să *exemplifice* universalul. Opus acestui fenomenism, clasicismul — ca literatură de cunoaștere, deci de reprezentare rațională a vieții — se întemeiază pe universalitate. Fără să-l amintească pe Aristotel, e evident că — în această țeză a sa — G. Călinescu se referă la „clasicul“ text din *Poetica*, IX, în care poezia este opusă istoriei ca „mai filosofică“ pentru că ea înfățișează mai mult universalul, câtă vreme istoria mai degrabă particularul. Trebuie să remarcăm, de asemenea, că îndemnul spre cultivarea „psihologiei caracterologice“ și spre „umanitatea canonică“, cu care se încheie apologia clasicismului, este întemeiat pe viziunea fenomenalului, prin prisma unei ordini antropologice și morale prestabilite. De aici paradoxul aparent : scriitorul vine cu observația gata făcută, se naște cu ea. Un fel de apriorism al categoriilor morale ale umanității. Clasicul nu caută ineditul, accidentalul, nu-l interesează, nu cultivă personalismul, tinde spre abolirea „geniului“.

Ar fi facil să căutăm contradicții între tezele criticului, care pledează, evident, pentru o concepție cu care se identifică, și propria sa practică literară. A pornit, oare, întotdeauna moralistul Călinescu, pe care l-am văzut atât de avid de evenimente, de fapte, mai ales senzaționale, de la o reprezentare rațională a vieții ? Cronicile, delectabile tocmai prin reprezentarea empiric-imaginară, documentară, întreg acel *jurnal călinescian* ținut *palam et publice*, înlocuind însemnările intime (constituția ciclotimicului este la antipozii schizotimiei cultivatorilor de asemenea jurnale personale), cronicile „mizantropului“ ca și ale „optimistului“ nu constituie oare, o tentativă de a desprinde din observația momentului o schemă universală ? Sînt ele rodul unei viziuni morale apriorice ? Da și nu. Scriitorul nu rămîne mereu în „tipic“, după tipicul spiritului clasic. În schimb nu odată îl surprinzi „liniștindu-se“, prin descoperirea tipicității în insolit. Considera el evenimentele cu acel *calm*, cu

acea *indiferență* pe care le atribuia spiritelor clasice ? Da și nu. Călinescu nu este academicul ce se plimbă (asemenea „capodoperei“ din definiția lui Mihail Dragomirescu) printre oameni și evenimente, mulțumindu-se să le contemple ca printr-un perete de sticlă, și căutînd să raporteze totul la universal. Și asemenea cronicarului, romancierul proiectează el în permanență „tipicul“, universalul ? Nu cultivă, oare, psihologia cazuistică, neclasică, nu caută neclasificabilul, unicul, nu-l atrage chipul clarobscur al „geniului“ ? În sfîrșit, păstrîndu-ne în limitele determinărilor din *Sensul clasicismului*, s-ar putea medita — prin prisma viziunii din romanele călinesciene — asupra criticilor aduse în această alocuțiune procedeele la care au recurs romancierii români ca și viziunii lor „în diformitate“. Dar asemenea aparente neconcordanțe între programul doctrinar și practica literară nu sînt nicidecum scăderi ale unui spirit prin excelență mobil, viu pînă la contradicția lăuntrică ce nu poate scandaliza decît spiritele pedante și încutiate. Este clar, apoi, pentru oricine reflectează asupra sensurilor evoluției literelor române că a rămas — din generație în generație — de la dascălii Școlii ardelenne la Heliade, de la Hasdeu la Pârvan, și mai ales de la Titu Maiorescu la E. Lovinescu, o sete neistovită niciodată pe de-a-ntregul a unei Arcadii clasice. Setea aceasta a peregrinărilor, mai mult chiar a cetățeniei spirituale într-o Eladă ideală l-a bîntuit pe G. Călinescu mai mult decît pe oricare dintre cei amintiți, poate tocmai pentru că într-însul erau atîtea puteri care se împotriveau regimului grec al spiritului. Căci, pentru el, clasicul este cel ce „privește prezentul *grecește*“, este „un om, care fără să se abstragă din prezent, are statornic înaintea imaginea Greciei antice...“ În acest sens, destul de uimitor dar conform normelor stabilite de critic, el putea numi *Adolphe*, de Benjamin Constant, un „roman grec“. Și, fără îndoială, că ar fi acceptat același apelativ pentru romanele sale. Satiricon-ul său este, într-un sens, și încă antic, o specie romanescă „greacă“ sau greco-latină. Este el, însă, o specie clasică ?

S-a vorbit despre clasicitatea romanelor lui G. Călinescu și, îndeosebi, despre *Enigma Otiliei* ca despre un roman eminemmente clasic. De fapt, încă de la elaborarea primului său roman, *Cartea nunții*, scriitorul ar vădi unele apetențe „clasi-

ciste“, chiar conformarea la programul clasicist, prin esențializarea caracterelor, prin căutarea universalului în individual⁷. Știm ce ne spune autorul în *Istoria literaturii române* : „Intenția lui G. Călinescu, scriind *Cartea nunții*, a fost, pe de o parte, de a se recrea, pe de alta de a face un exercițiu minor în vederea unei plănuite opere epice, căutînd a separa prin dezlănțuire elementul liric care-i e (valabil ori nu) congenital“. Or, a separa, printr-un fel de centrifugare, elementul liric, înseamnă a elimina solilocviul liric, neclasic conform definițiilor criticului, a converti tumultul subiectiv în ordine universal-obiectivă. Schema romanului ar urma modelul grec din *Daphnis și Chloe* al lui Longos. Dar ficțiunea însăși, într-adevăr redusă la desemnul simplu al unei iubiri ce ajunge să se împlinească și chiar să se consfințească ritual, ne îngăduie să o considerăm fructul unui demers de o clasică impersonalitate ? Nicidecum. Vom observa mai târziu, analizînd unele teme și motive ale romanului că, structura lui este străbătută de vinele unor obsesii călinesciene. Romancierul nu este nicidecum absent din romanul său. E adevărat că, în acest sens, nici Rebreanu, care se pune pe sine în paranteză, construind edificiile sale, nu este un demiurg absent din opera sa⁸. Dar, revenind la mărturisirea lui G. Călinescu privind finalitatea primului său roman, remarcăm cele spuse în legătură cu intenția de „recreație“. Confesiunea scriitorului este, desigur, întemeiată. Călinescu s-a „recreat“ scriind *Cartea nunții* și acest joc superior al unui spirit eminamente ludic este un factor esențial în compunerea ficcării din romanele sale. Ne-am putea întreba (în spiritul disocierilor făcute în eseu *Clasicism, romantism, baroc*) dacă un „clasic“ se joacă în creațiile sale ? Sobrul Boileau se distra scriind poemul eroi-comic, *Le lutrin*, iar Horațiu, ca să nu-l amintim pe Ovidiu, cunoșteau și ei divertismentul. Dar opera-recreație, creația-joc este, în chiar spiritul discriminărilor călinesciene, caracteristică unui spirit estetizant baroc. Dealtfel, mai importantă decît o asemenea încadrare posibilă într-un „stil“, este relația necesară dintre structura literară a *satiricon*-ului și umoarea ludică. Nu numai prin intenția creatorului, ci, structural, *satiricon*-ul este recreație. Și, uzînd de o posibilitate pe care ne-o oferă acest termen, este o recreație, adică un joc tocmai pentru că e o re-creație. Nu

întîmplător, ci perfect conștient, G. Călinescu face legătura între intenția sa de a se recrea și aceea de a reface schema din *Daphnis și Chloe*. Încă în Antichitate autorii unor asemenea lucrări re-creau ficțiuni, fabule pe care le preluau oarecum gata confecționate. Tehnica unui *remake* este doar aparent modernă. Și dacă o întîlnim în unele mari opere ale timpului nostru aceasta este tocmai în cele — ca *Ulise-le* lui Joyce, tetralogia biblică, sau *Der Erwählte* ale lui Thoman Mann — în care recunoaștem elemente ale unui satiricon modern. În marea parodie a lui Joyce una din legăturile esențiale (aceea a lui Bloom—Ulise-tatăl cu Dedalus—Telemah-fiul) este denumită de autor *jocoserioasă*. Acest cuvînt joyce-ian ar putea fi aplicat oricărui satiricon și, prin urmare, romanelor lui G. Călinescu.

Ludicul asociat cu gravitatea în aceste romane îngăduie asocieri sau apropieri de elemente eterogene, permite delestarea temelor grave, introduce gratuitul în șirul faptelor determinate. Trebuie să distingem între jocul (oarecum tehnic-artistic) al naratorului, și jocul ca temă sau complex tematic. Recreația autorului scriind *Cartea nunții* nu constă doar în simplul fapt biografic al alternării activității laborioase a biografului și exegetului eminescolog cu divertismentul proiectării unei ficțiuni agreabile, ci este înscrisă chiar în această ficțiune. Ea este un exercițiu ludic, am putea spune de gradul al doilea. Căci modelul ei livresc, romanul pastoral *Daphnis și Chloe*, este de asemenea o operă „jocoserioasă”. Numai aparent acest opuscul al lui Longos este naiv. Ingenuitatea „păstorilor”, a amorului lor este contrafăcută. Totul este convențional în ficțiunea aceasta, mică epopee de decadentă înrudită literar, prin apartenență la sfera sofisticii tîrzii (secolul al III-lea și al IV-lea e.n.), cu *Banchetul sofistilor*, opera lui Atenaios, un alt *satiricon* asupra căruia vom mai reveni în legătură cu *Bietul Ioanide*. Ca și în romanul lui Longos, totul în *Cartea nunții* este orînduit ca un joc, mai puțin pastoral, mai curînd citadin: sărutarea aparent fără consecințe din tren, farandola erotică a tînărului Jim printre cele trei Grații sportive — Lola, Dora și Medy —, un joc e „oracolul” lui Bobby (un mic Puck provocînd destinul), jocuri sînt „planeta de tînăr”, partida de natație, profețiile — în carte, în cafea —, lecțiile „de stil” în întinderea mîinii date Lolei, deambulările în Peugeot, gala de box, și chiar ritualul,

neluat în serios de Jim, al nunții. Mici jocuri comice sînt presărate episodice în substanța romanului: jocul comic al elevilor și al dascălului lor de muzică, Ostrogotu, micile tabieturi ale bătrînilor din „Casa cu molii“ ba chiar și ocolitele și ceremonioasele tratative matrimoniale ale lui Silvestru Capitanovici etc. Conversațiile lui Jim (îndeosebi cu roii tinerelor fete din jur) au o alură jocoserioasă. În genere, apanajele civilizației modern-urbane la care recurge, ca la niște accesorii necesare romancierului, fac parte ostentativ din sfera activităților de *loisir* ale orășanului. Este semnificativ că, în articolul *Sport și literatură* (din 28 mai 1932, anul în care G. Călinescu scrie *Cartea nunții*), romanul românesc, acuzat de convenționalism, de evitare a realităților contemporane, este orientat tocmai spre aceste activități. „Publicul modern — afirmă criticul —, obosit de problemă, vrea senzația violentă a vieții, vrea dragostea fizică și călătoria, vrea sport și faptul senzațional, vrea, în definitiv, ceea ce toată omenirea a căutat de mii de ani și ceea ce în fond literatura a căutat să-i dea.“ Căci: „totdeauna literatura și arta au fost aproape exclusiv sportive, sportul reprezentînd vigoarea vitală a umanității“. Satiricon-ul modern (ca și cel antic) ne va face să participăm la lupte de gladiatori, respectiv meciuri de box, senzația violentă a victiei fiind oferită de spectacolul jocurilor brutale.

Ceea ce se înțelege uneori prin „clasicismul“ celui dintîi roman al lui G. Călinescu, după acea epură a cuplului care descoperă iubirea în romanul pastoral grec, sau caracterul epitalamic al tratării temei „nunții“ (laudă a unui cros consacrat și finalizat prin procreație), aparține clasicismului doar printr-o lărgire nemăsurată a acestui concept. Tot astfel, *Enigma Otiliei*, în care ni se spune că programul clasicizant apare cu o și mai mare claritate⁹. Prin „clasic“ se înțelege de astă dată balzacian. Disciplinarea fanteziei, supunerea la rigori, înfrînarea tumultului, în acest roman, apoi desenul caracterologic în manieră balzaciană, încercarea de a descoperi scheme tipologice universale, de a atinge universalul prin tehnica naratică a autorului *Comediei umane*, toate acestea ar face din *Enigma Otiliei* un model al compoziției realiste. Este manifestă urmarea unei scheme balzaciene, e prezentă intenția unei compoziții de acest tip¹⁰. Dar aceasta nu conferă operei statutul „clasic“.

Arta portretului nu este exclusiv clasică. E adevărat că moraliștii francezi din secolele XVII și XVIII ne-au obișnuit cu o schemă a portretului caracterologic „clasic“. A vorbi, însă, despre „clasicitatea“ portretelor lui Balzac, este un abuz terminologic. Ambiția călinesciană de a clasifica oamenii, definindu-i și portretizându-i, prezentă în pseudojurnalul său de moralist ca și-n ficțiunile sale, arta în fond a organizării, a *formării* unor chipuri coerente, se asociază cu o propensiune cel puțin tot atât de marcată spre *deformarea* lor. Cum vom vedea studiind mecanica imaginarului călinescian, ceea ce ni se pare fidel unei scheme clasice urmează, în realitate, liniile unui schematism psihologic, stereotipiile unci mecanici deloc clasice. În spațiul caracterologic, Călinescu substituie canonul clasic printr-unul grotesc. Satiricon-ul nu este doar *joc*, ci *satiră* prin utilizarea ironiei, a șarjei, a tragicului, a patosului, și *parodie* prin întoarcerea pe dos sau răsturnarea valorilor absolute. Caracterologia satiricon-ului nu este aceea „normală“ a clasicismului, ci una „himerică“, alcătuită din elemente eterogene, în ruptură cu proporțiile firești. Ea este caricaturală. Moralismul caracterologului nu cunoaște distincțiile clare ale clasicele clasificări, ci cultivă ambiguitățile, amalgamurile incerte; fiecare determinare este amendată — în parte cel puțin — prin cea următoare. De pildă, într-o frază ce aparține moralistului de acest tip (l-am putea numi baroc), complexul moral se definește prin neconținute substituții și reduții: „Este o mirare care nu e indignare, o indignare care nu e condamnare, și o nuanță de scepticism care e de-a dreptul absolvire“¹¹. Portretele lui Călinescu vor fi alcătuite prin asemenea restricții și asocieri de trăsături. Acestea din urmă sînt contradictorii chiar la caracterele cele mai unilinare. Ba chiar unilinearitatea lor este simptomatică, prin stereotipia psihologică pe care o manifestă, pentru o mecanică a caracterologiei.

Observăm în universul caracterologic călinescian o falie care desparte două planuri radical deosebite între ele. La o primă vedere, pe unul din aceste planuri remarcăm prezența unui mare număr de personaje, amintind parcă prin viciile înscrise în figura lor un vast tablou preexpresionist (echivalent pictural al unui satiricon): *Intrarea lui Cristos în Bruxelles* de James Ensor. Prin satiricon mișună ființele tarate, măștile

hidoase sau burlești, paiațele. În pictura lui Ensor, inocentul este înconjurat de figurile carnavalești de *mardi-gras*. Tot astfel, în romanele lui G. Călinescu, mulțimea caricaturală înconjoară un mic număr (de obicei un cuplu sau o singură ființă) de „nevinovați”. Structura umanității romancierului este deci aceasta : un cuplu sau o faptură adamică înconjurată de o omenire coruptă. Firește nu trebuie să înțelegem inocența sau corupția într-un sens pur moral. Satiricon-ul are nevoie de o asemenea împărțire bipartită pentru a-și organiza universul spectacular : de o parte ochiul limpede al unui sau al unor (pușini) *văzători*, de alta turbulența bâlcuiului deșertăciunilor, lumea poluată a *văzutelor*. În *Cartea nunții* avem cel mai tipic cuplu adamic : Jim și Vera. Apropierea intenționată de antica pastorală (cu toate rezervele pe care le-am făcut cu privire la „naivitatea” acestuia din urmă) își are tîlcul în acest adamism al personajelor. Ei descoperă iubirea, sexul și participă la Facerca lumii. Este ceea ce nu vor putea face împreună Felix și Otilia, în *Enigma Otiliei*, deși condițiile le erau date. Dar ei rămîn, în esență, un cuplu al inocenților. Modificare aparent radicală în *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*. În realitate, deși nu întîlnim în aceste romane ceea ce numeam o pereche adamică (chiar dacă Ioanide și soția lui ar putea să reprezinte în unele momente un asemenea cuplu, ca și Deucalion și Pyrrha, în mitologia greacă), și aici întîlnim un „inocent” înconjurat de cei vinovați : e însuși Ioanide.

Satiricon-ul are deci nevoie de un ochi al nevinovăției. Tot astfel romanul picaresc face îndeobște din *picaro* un ingenuu, un naiv care, trecînd dintr-un mediu într-altul, vede și se formează. Romanul călinescian nu are decît prea puține elemente comune cu cel picaresc, dar romancierul a simțit nevoia unor martori inocenți. Ei sînt însă, mai mult decît martori, căci prezintă — în mijlocul unei lumi *vechi* — o garanție posibilă a reînnoirii. Într-adevăr acești privilegiați ai ficțiunilor lui Călinescu sînt înconjurați de o *lume veche*, ale cărei imagini constituie, în bună măsură chiar pentru ei, *lumea ca spectacol*, esențialul satiricon-ului. Această dualitate a planurilor — deoparte scena veche cu saltimbancii ei, de altă parte inocentul *homo novus*, participant la spectacol —, revelează o

dublă obsesie originară a romancierului : obsesia lumii vechi, în descompunere, coruptă, stînd sub condamnare, și aceea a lumii noi, a regenerării posibile. Lumea veche — în *Cartea nunții* — este cea din „Casa cu molii“ a rubedeniilor lui Jim, dar și a doamnei Policrat „et C-nia“. În *Enigma Otiliei* este clanul Aglaiei, și întreaga casă a lui moș Costache Giurgiuveanu, ca și Pascalopol. În *Bietul Ioanide* tot cercul Saferian, și casa Hergot. Dar și membrii „mișcării“ țin de lumea atinsă de corupție, revolută. Tot astfel cercul aristocraților din *Scrinul negru*, invitații Șericăi Băleanu, toți cei participînd la ceremonia la riturile unei societăți în descompunere. Separarea acestor „planuri“ este, într-un sens, arbitrară. Ea nu rezidă într-o despărțire între un infern real cu bolgiile sale și un paradis posibil. Imaginarul călănescian cunoaște însă un fel de bipolaritate : un pol al zenitului creator, altul al nadirului decreației ? Un fapt este cert : în fiecare din aceste romane, substanța epică se concentrează în jurul unor centre, dintre care unele (cele mai multe) reprezintă *Vechiul* (cu seducțiile, cu primejdiile, cu farmecele și ororile sale), altele sau, mai degrabă, altul reprezentînd *Noul*, un nou al promisiunii sau al eficienței creatoare.

Un excurs în spațiul liricii lui Călinescu poate să ne ajute în elucidarea unor linii de forță prezente în romanele sale. „La început a fost Avîntul“ — cu acest vers, simplu și solemn amintind verbul ioanit, se deschide cartea poeziilor lui G. Călinescu. Început al unui poem intitulat *Cosmogonie*, versul închipuie gestul dintii al creației cosmice și poetice totodată. Sau, mai exact, ceca ce precede acel gest, starea originară de elan, exaltarea din care au purces și purced toate. Căci fenomenul originar al poeziei călănesciene este un anume *avînt* al fantaziei, stare lirică particulară, exaltare senzorială și imaginativă voită, lucid regizată. El însuși, poetul, în reflecțiile sale asupra poeziei, vorbea despre „nevoia fundamentală a sufletului unora de a prinde sensul lumii“. Dar, abstracție făcînd de o asemenea nevoie general-umană, „avîntul“ cosmogonic călănescian este o năzuință spre făurirea unui univers poetic sieși suficient, un *nisus formativus* — cum ar fi spus Blaga. Firește, „Avîntul“ se identifică cu „Cuvîntul“. De altfel, în finalul poeziei amintite,

Cosmogonie, poetul revelează această identitate esențială. Răsturnînd proiecția sa, întorcîndu-și privirea dinspre începuturi înspre sfîrșituri, iată-l în fața cuvîntului etern :

Nimic niciodată nu va fi după mine
Decît nepătrunsul, grozavul, Cuvîntul
Adiind în aeternum ca vîntul...

Ne-am obișnuit să vedem în poezia lui G. Călinescu o delectabilă comedie a cuvîntului, organizată de un spirit clasicist, de un cărturar care-și exprimă emoțiile doar după ce ele au fost intelectualizate, strecurate printr-un filtru livresc. Nu e cu totul falsă această imagine la formarea căreia poetul însuși a contribuit prin unele autoportrete mitizate ale sale pe care ni le transmit chiar poeziile. Lumea cărților printre care trăiește devine pentru el natura însăși. De aici fabuloasa închipuire — de sorginte romantic-eminesciană — a greicrilor țiind printre tomuri, ascunși în pana poetului, a chiparoșilor foșnind în înaltul rafturilor.

Dar referirile frecvente la mitologia mediteraniană greco-romană, la clasicii Antichității — de la Herodot la Teocrit, la Virgiliu și Horațiu — cîntarea elementelor firii, prozodia bine calculată și alte asemenea argumente care se aduc în favoarea clasicității poeziei călinesciene nu sînt suficiente pentru a pune în lumină adevărata ei natură. Este însă, oare, în arta aceasta insidioasă, care se joacă pe ea însăși și se privește jucînd, în poezia aceasta a metamorfozelor (ce ncagă clasica imobilitate a formelor), o natură esențială, statornică ? Nu este mai curînd, în această lorică, un voluptos și continuu joc al aparențelor ? Nu este ea tocmai, și numai, un joc de măști ?

În 1937 cînd G. Călinescu publica placheta celor unsprezece poezii, acestea alcătuiau, după propria sa mărturisire, altceva decît „un capriciu intelectual“, altceva decît „o diversiune“. Într-o anumită măsură, poetul este un *homo ludens* ; orice joacă, de la cea mai nevinovat-naivă pînă la cea mai înalt-rafinată, a spiritului, convine firii sale. Dar cuvîntul, „nepătrunsul, grozavul“, nu este pentru el doar un simplu joc. Divertismul pur este arbitrar, este facilitat. Or, în *Principii de estetică*, profesorul Călinescu afirmă că : „arbitrarul sistematic obosește spi-

ritul și că poezia cere un sens". Problema esențială, dacă o putem numi astfel, cu care s-a văzut confruntată conștiința poetului nostru este tocmai găsirea unei joncțiuni posibile între arbitrarul fantaziei și ordinea necesară a sensului și a formei impusă de această preaexigentă conștiință. Soluția pentru el era una, și a găsit-o într-o poetică conceptualistă. Departe de a se subsuma unui neoclasicism oarecare, mai mult ori mai puțin parnasian ori carduccian, G. Călinescu întreprinde cu grație, cu ironie, cu umor, cu regret nostalgic o parodie a locurilor comune, a uneltelor preaobișnuite ale diverselor clasicisme. El citează textele clasicilor degustându-le ca pe niște licori de preț, glosează pe marginea lor, se slujește de *maniera* lor, cu o desfătare estetică secundară. Un alt joc secund în care planul prim poetic este depășit. Astfel în *Fragment epic* și, mai ales în admirabilul poem-glosă *Herodot*, IV, 8—9, închipuind călătoria lui Hercule spre tărîmurile hiperboreale.

Manierismele post-renascentiste (mai ales cel italian, dar și cel spaniol), amîndouă binecunoscute lui G. Călinescu, au practicat o poezie plină de *concetti*, de metafore abstruse, de aluzii mitologice și savante, o artă senzorială dar livresc-intelectuală. Natură barocă, G. Călinescu găsea într-o asemenea poetică a *phantasiei*, exercițiul firesc al acestei naturi. De aici, în lirica (dar și în epica sa) abundența imaginilor diverse, șocante, de aici farmecul locurilor, lucrurilor și fapturilor vetuste care, asemenea putregaiului fosforescent, scînteiază în noapte. De aici poezia voluptăților cugetului unită cu aceea a simțurilor. Și plăcerea pentru travestiuri. Și artificializarea voită a simțirii. Căci, cum spunea Călinescu: „Poezia nu are nici-o legătură cauzală cu sentimentele adevărate și nici nu urmărește să trezească sentimente“.

Reținem din acest scurt examen al liricii fascinația vetustității, prestigiul echivoc, evident estetic al Vechiului, clasicizat în opere, sau fosilizat în lucruri și fapte mumificate. În *Lauda lucrurilor* unele ustensile casnice, vechi mobile (*Oglinda*, *Fotoliile*, *Ceasul*, *Patul*) îndeamnă fantazia la evaziuni fabuloase. Printre elogiile versificate ale lucrurilor este strecurat mirabilul poem, *Rochia de moar*. Din aceeași familie cu *Ghenca*, „mătușa / Din casa moartă-n anul o mie nouă sute...“, tanti Magdalina este o umbră care prinde trup din

falbalalele unei alte epoci, din rochia de moar uitată pe fundul unei lăzi de Braşov. Fantomatica făptură stârneşte la început oroare prin descompunere, mai apoi este metamorfozată într-o „fată cu ochi de agrişi în candid malacof“. Iată o transfigurare a defunctului pe care numai exaltarea poetică o permite, care îi este însă interzisă prozatorului. Acesta revine însă, în ficcare din romanele sale, ca sub imperiul unei puternice atracţii a imaginarului într-un *loc vechi*, locul privilegiat, echivoc — stîrnind oroarea şi voluptatea — din ficţiunile călinesciene. În *Cartea nunţii*, „Casa cu moli“ este în întregime un asemenea loc. Dar în ea, sînt unghere şi obiecte în care se concentrează oarecum caducitatea. „Mirosul caracteristic al odăii deşteptă toate amintirile lui Jim. Era o duhoare închisă de cireşi mucegăite, de butoi băhnit, de salpetru amestecat cu bale de melc fără casă, de lemnărie putredă, de gîndaci striviţi, de stofe alterate, peste care plutea adierea parfumului de *patchouli* şi naltalină.“ Descrierea ciudat barocă a acestui spaţiu afectat de vetustitate continuă. În şifonier hainele dintr-o altă epocă sînt intrate demult în putrefacţie. „Un colb sclipitor ploua mărunt în dunga luminii şi nişte scame mari cenuşii, zburară decodată. Erau moliile. Jim strivi una în mînă, prefăcînd-o în polen. De-abia atunci băgă de seamă friabilitatea stofelor, carbonizarea lor săvîrşită lent, în întunecimea dulapurilor. Identitatea ţesăturilor cu fluturii era aşa de perfectă, încît el se aştepta ca tot conţinutul şifonierului să zboare afară într-un roi de moli argintii, lăsînd racla ciuruită de cari a hainelor. Totul părea acolo mîncat de moli, pînă şi valsul din ceas, şi Jim, simţindu-şi nările uscate de fluturi pulverizaţi, deschise geamurile de perete.“ O asemenea îndărătnicie de a cultiva în umbră obiectele decedate nu este caracteristică doar familiei tînărului Jim. În *Enigma Otiliei*, casa lui moş Costache în care pătrundem odată cu tînărul Felix, din primul capitol al romanului, este de asemenea un loc al obiectelor defuncte, exalînd „un aer de ruină şi răceală“. În plus, aici întîlnim, o grotescă adulterare a grandiosului clasic în arhitectură, sculpturi, imitaţii de picturi pompeiane. Romancierul aglomerează în aceste spaţii ce sînt adevărate anticamere ale morţii, obiecte muzcale, ciudăţenii de anticariat. Astfel apar, în *Bietul Ioanide* (tot din primul capitol, introductiv) salonul plin de vechituri mai mult ori

mai puțin prețioase al lui Saferian Manigomian. Toate acele fotolii, bergere cu tapiserie Aubusson, mese pseudoantice cu cratere de marmură din care ics buchete artificiale de flori de sîdef, acele mensole-altar, și, lustre autentic bisericești de alamă, acea sumedenie de mici picturi în ulei ca și vrafal de covoare și chilimurile strînse și împăturite, cu mirosul de cafea dar și de „putred și descompus“, sînt semne ale disoluției unei civilizații și a unei culturi. În *Scrinul negru*, bolgia infernală a talcioc-ului, ca și diversele acumulări de antichități, hiperbolizează caducitatea lucrurilor și făpturilor.

Vechiul constituie un loc comun al satiricon-ului, ca și aglomerarea eteroclită de obiecte. Dar locurile „vechi“ nu sînt doar ale descompunerii, ci și scene ale unor spectacole adecvate acelor locuri. Talcioc-ul din *Scrinul negru* este bolgia în care devine vizibilă disoluția vechii protipendade. În același timp este locul unui bîlci grotesc. Gaittany o întrebă pe Sultana care vinde la talcioc : „— Cum merge comerțul?“ și femeia răspunde : „— Vînd ce se cere, iubite domn, grotescul e la modă.“

Grotescul este o dimensiune estetică pe care o întîlnim constant în romanele lui Călinescu, de la formele sale „joase“, primitive sau vulgare, pînă la cele superioare, nobile. Scriitorul caută și găsește contingente între fenomene aparent incompatibile între ele, încălcînd reprezentări curente. El își ia acest drept, considerînd ruperea proporțiilor zilnice un privilegiu al marelui artist. Într-o analiză a romanelor lui Tolstoi teoretizează chiar necesitatea caricaturii, a șarjei ca „procedeu clasic“ condiționînd însuși realismul marelui creator. „Mușchii michelangiolești sînt ca niște funii de corabic, capul lui Hercule o nucă pusă pe umeri de stîncă, figurile lui El Greco sînt văzute ca la lumina a zeci de lumînări aprinse sau printr-o vitrină cu apă, alungite, asimetrice, tremurate...“ Observăm că exemplele invocate aparțin manierei lui Michelangelo, de la care se vor revendica manieristii, iar deformările lui El Greco sînt de asemenea simptomatice pentru manierism. „Realitatea — continuă Călinescu — este diformă, disproporționată, singulară, și geniul are această putere de a privi în față particularul gravid de universalitate, în vreme ce omul comun vede abstracții.“ Declarația este o apărare estetică a grotescului (ca

și a oricărei estetici a urâtului, a caricaturii etc.). Vitruvius (pe care Ioanide îl avea mereu pe masa de lucru) respingea — în epoca lui August — noua modă „barbară“, de a picta pe pereți figuri de monștri în loc de reproduceri clare ale lumii materiale¹². El se situa așadar pe pozițiile clasicismului, condamnând stilul grotesc care nesocotește formele și proporțiile „firești“. Nu tot astfel discipolul său Ioanide care — deși neoclasic în concepțiile sale arhitecturale, visînd o revenire plastică la Elada — are o imaginație grotesc-deformatoare, cu care l-a investit creatorul său. Procedul șarjei, al răsturnării proporțiilor, ducînd la alte răsturnări în ordinea valorilor (sau derivînd din acestea) aparține deci stilistic epocilor neclasice — manieriste sau baroce — în care apare de altfel satiricon-ul. Unde este schenă este și șarjă — o știe și o spune criticul. Atît una cît și alta derivă dintr-o disoluție a clasicismului.

Modificarea grotescă a proporțiilor intervine, îndeosebi, în descnul portretelor și în discursul dialogat, în conversația personajelor, cu alte cuvinte în sectoare cultivate cu precădere de artiștii clasici — prin impunerea unor canoane specifice. Două procedee frecvent folosite în romanele lui Călinescu implică prezența deformării grotești. Un asemenea procedeu este *bîrfa*. Aceasta poate fi simpla colportare a știrilor privind unele persoane, sau situații, dar merge prin diversele forme de cievire, calomnie, pînă la caricarea enormă, de proporții fabuloase. Colportajul este folosit ca o modalitate de expunere esențială în tehnica narativă călinesciană. Aproape tot ce știm despre „bietul“ Ioanide, sau despre celelalte personaje din acest roman, aflăm prin mijlocirea bîrfei. Ca într-un bilci al deșertăciunilor sociale și morale, mai ales în ultimele două romane ale scriitorului, fabula este susținută prin discursul colportorilor, deci prin cuvinte care fatal deformează realul. În *Satiricon*-ul lui Petronius, scena mare a ospățului din casa bogatului libert Trimalchio, comeseții discută între ei, și conversația lor — *tam dulces fabulae* — se dovedește a fi o bîrfă continuă. Arta bîrfei, în *Bietul Ioanide*, este utilizată de autor, în același timp, ca element de satiră socială, și ca element tehnic, de portretizare, de reprezentare, sau de constituire a fluxului narativ. Firește, colportajul se oprește la aparențe, la

ceea ce i *se pare* altuia că vede. Portretul lui Ioanide se constituie, în mare măsură din „bîrfe“ pe socoteala lui.

Un alt element al satiricon-ului este *farsa*, ca și întrecaga gamă a rizibilului (burlescul, bufoneria, umoristicul, comicul ca atare). Am văzut că transformarea tragicului în farsă, este o răsturnare prezentă în „cronicile“ scriitorului. În romanele această metamorfoză este — mai mult decît orice alt element — ceea ce conferă ficțiunilor caracterul lor „satiric“. Prezența determinantă a *risului* în aceste opere, asociată altor dimensiuni ale lor, le definește statutul estetic. Căci, cele spuse cu privire la caracterul de *joc*, de *exercițiu* al ficțiunilor, ca și prezența masivă a unor anumite teme și motive ale imaginarului (printre care o amintim pe aceea fundamentală a *Vechiului*, a lucrurilor dezafectate ce și-au pierdut instrumenta-litatea, dar și anumite ipostaze ale exercițiului erotic, apoi prezența tencii obsesive a geniului și genialității, la care se poate adăuga tulburarea ordinii paternității, faptul că paternitatea în aceste romane este mereu în criză¹³) toate acestea revelează orizontul și dimensiunile funciar estetice ale romanelor lui Călinescu. Nu vom întîlni în aceste romane grave probleme umane din romanul „obiectiv“ al lui Rebreanu, nici examenul „subiectiv“ din romanele autenticității (Camil Petrescu, Anton Holban etc.), nici vizionarismul trădînd obsesiile, halucinațiile unui inconștient turmentat (ca în prozele lui Gib I. Mihăescu). În schimb, *satiricon*-ul călinescian înfățișează o comedie umană modernă, în care elementele jocului cu măști, ale farsei, nu sînt cu nimic mai puțin grave, *estetic*, decît cele mai grave implicații ale romanelor amintite.

Știm că G. Călinescu nu avea vocația tragicului¹⁴. Rareori într-o operă literară moartea modernă a tragicului poate fi mai ușor urmărită ca în sfera imaginarului călinescian. Metamorfoza tragediei în farsă presupune o viziune în care valorilor etice li se substituie cele estetice. O singură ordine a valorilor etice își păstrează integritatea, este promovată în ficțiunile călinesciene: ordinea creației. Dar etosul creației este o ordine ce ține de realizarea valorilor estetice. Faptul că — în anii '30 — criticul refuza formula unui roman al „autenticității“, își are semnificația atît pe plan etic, cît și pe plan estetic. După criticul nostru: „autenticitatea [...] sentimentul de

viață [...] sînt condiții de amănunt și adesea simple iluzii critice. Fundamentală rămîne puțința de transfigurare a lumii, de absorbție a ei în lumea interioară. Adevăratul romancier rămîne un poet, adică un autor de poeme..." Așadar, examenul de conștiință, adecvarea actelor la conștiință, nevoia de a fi tu însuși cel care ești cu adevărat, tot ceea ce îi preocupă pe romancierii „autenticității” este futil în arta romanului care este „autentic” doar ca o creație poetică. Refuzul „analizei”, al „problematizării” vieții morale („Problema dragostei, problema adolescenței, problema generațiilor? Ce sînt toate acestea? Pentru noi, dragostea, viața, maturitatea sînt fapte primare, nu probleme” — afirmă G. Călinescu la 18 august 1935), respingerea „trăirilor” reprezintă eliminarea eticului ca dimensiune epică. Nu numai predicția morală a mai vechilor romancieri (pe care Călinescu o critică pe drept cuvînt ca pe o mare stîngăcie, analizînd opera unui Filimon, ci și condiția morală a „omului problematic”, ca un complex tematic al romanului modern, este respinsă de el în numele creației artistice. De aici un dublu corolar în ce privește structura satiricon-ului său: întîi, acesta va închipui, în perspectivă „satirică”, o societate ale cărei fundamente morale sînt grav avariate, dacă nu lipsesc cu desăvîrșire; în al doilea rînd, perspectiva literară a romancierului va fi aceea a creatorului artist care-și proiectează fabula, ca și discursul, în afara oricărei intenții etic-problematică. Sînt interesante în acest sens reflecțiile criticului (într-un text din ianuarie 1939), cu privire la personajele romanești. Acestea pot fi, după el, ființe care se mișcă, fără să știe de ce, automate, instinctuale, documente ale naturii, sau ființe morale, care ne dau conceptul unei ordini spirituale în univers. Criticul precizează în termeni fermi că, ființele din categoria a doua sînt singurele demne de a deveni eroi ai unui roman: „Obiectul romanului este omul ca ființă morală”. Însă, de îndată, aduce un amendament important tezei sale: „Interesul în roman și în genere în observația omului provine din viclenia cu care instinctele se ascund sub structura moralității. Cînd un erou se poartă după instinctele fundamentale umane, dar se zbate să se explice complex, atunci el devine copt pentru roman.” De fapt toți croii complecși sînt „ipocriți, sublimi ori ridiculi”. Text simptomatic. Mîșkăia ca și

Don Quijote ascund o instinctualitate funciară sub aparențele unei spiritualități de împrumut ? Morala este o ipocrizie ? Ni se pare a releva în cuvintele criticului termenii diatribei nietzscheiene împotriva moralei. Dar, G. Călinescu nu-și exprimă aici opinia filosofică referitoare la statutul moral al condiției umane, ci o idee cu privire la statutul estetic al condiției eroului romanesc. Or, acesta, în viziunea specific călinesciană aparține unei caracterologii întemciată pe instinct nu pe o scară a valorilor morale, sau pe tribulațiile unei conștiințe morale. A demasca ipocrizia umană, sau, dimpotrivă, a reprezenta jocul măștilor, într-un bîlci al deșertăciunilor sociale, ca și a demonta mecanica unei opere, a descoama fructul artistic pentru a-i pune în valoare savoarea pulpei cărnose, dar și ariditatea cotorului, iată demersuri tipice ale romancierului, respectiv ale criticului Călinescu.

Satiricon-ul nu cunoaște suflete neliniștite, profund tulburate de un rău metafizic¹⁵. Turbulența „satirică“ nu își are originea în crizele de conștiință, în ruptura interioară, ci, de cele mai multe ori, în închipuire. Anxietățile eroilor nu au nici o rădăcină etică, în înțelesul în care eticul transcende instinctualul. Lui Moș Costache îi este frică, de asemenea lui Hagienuş şi Suflétel eroii pusilanimi din *Bietul Ioanide*. Frica îi face să întreprindă acte caraghioase, pînă la demențial, nicidecum actele unui om aflat într-o situație-limită. „Seriozitatea“ unui Pomponescu în fața morții este și ea marcată de o totală lipsă a vîrtejului care prinde o existență, fiind doar o pură mecanică comportamentală dusă pînă la capăt. Nici profunzimile instinctuale nu sînt dealtfel explorate. Romancierul evită abisul sub orice ipostază. Sau, mai exact, abisul apare numai parodic : după cum infernul în care coboară Ioanide, ca un alt Ulisc, este un bîlci, e talcioc-ul, tot astfel abisurile instinctualității erotice, ale voinței de putere etc. apar sub forme burlești, sinistru grotești sau eroi-comice. Descompunerea unei lumi, subiectul principal al satiricon-ului, care ar putea să ofere materia unei viziuni eschatologice, devine — în perspectiva tragicului convertit în farsă — o apocalipsă burlescă.

Despre Gaittany, naratorul din *Bietul Ioanide* spune că : „n-avea de loc sensul tragicului“. Aceeași precizare ar fi putut să o facă cu privire la toți eroii săi. Niciunul nu are un sen-

timent tragic al existenței. Chiar atunci când în viața lor intervin catastrofe, acestea nu sînt autentice tragedii.

Anihilarea omului nu este în sine umoristică. Dimpotrivă. Atunci când omul — avînd o valoare în sine — este copleșit, înfrînt de o putere superioară (fatum, zei, roata implacabilă a istoriei), el devine o victimă superioară, triumfătoare în spirit, a unei tragedii. Când însă omul este lipsit de o valoare care să-l facă superior celor ce îl înfrîng, când forța care îl copleșește este — în sine — mult inferioară ființei umane (cum este lumea obiectelor făurite de mîna omului), atunci când el devine victima unei *viclenii* a lucrurilor, a *situației*, a *convențiilor*, nu unei viclenii a zeilor, tragicul virează spre un comic negru. Silvestru Capitanovici, unchiul lui Jim, celibatarul care nu e în stare să-și găsească o consoartă, (rob al inerției și al clanului familial), ar putea să devină un caz tragic. Abstracțiunile filosofice îl lasă însă rece, căci „fiind mai mult istoric decît filosof [...] nu umbla după convingeri“. În el dibuia o stare de conștiință prielnică pentru moarte, și se sinucide. Ocultismele, practicile divinatorii la care se dedă în disperare de cauză, apoi reflecțiile și obsesiile sale finale sînt mai curînd rizibile decît întristătoare. Nici o moarte nu este, de altfel, proiectată — în satiricon-ul lui G. Călinescu — ca o deslegare a unui nod tragic. Se moare dintr-o stupid-sinistră croare (Pica, Hergot), se moare așteptîndu-se cu exasperare moartea altuia, sfîrșit ironic (Gonzalv Ionescu), se moare în rate (Moș Costache), se moare prefăcîndu-se că se moare (Hangerlîoaica) etc. Tragicul ca element esențial al universalului a dezertat din universul ficțiunilor călînesciene. Nici un patos nu este prezent în aceste ficțiuni; dacă mizeria umană este, într-o perspectivă „serioasă“, patetică, în viziunea farsei, ea este grotescă. Scriitorul nu proiectează persoane, ci personaje-marionetă. Rareori o frază umană a atins sublimul ca aceea cunoscută formulă kantiană, în virtutea căreia *homo sapiens* ar fi bipedul înălțat între pămînt și cer, avînd deasupra sa bolta înstelată și în sine conștiința morală. *Bietul Ioanide* se încheie printr-o notație pe care Hergot o face în jurnalul său după ce află moartea subită a lui Gonzalv Ionescu: „Cerule extrem de senin. Privit steaua polară.“ Într-adevăr, celui mai pur dintre impurele personaje ale romanului, i-a mai rămas contemplarea boltei înstelate, nu și

examenul conștiinței. Căci, trăgînd prin nevăzutele-i corzi coviltirul cerului în jurul eroilor săi, romancierul apropie orizontul pînă la pînza din fundul scenei, și în locul conștiinței morale lasă un surrogat. Omul lui Kant se reduce astfel la o paiață în arena unui circ, schimonosindu-se cînd jalnic, cînd ridicol. O asemenea reducție artistică a umanului este specifică unui satiricon.

Sînt nenumărate semnele unei indiferențe (fundamental estetice) la valori, în acest univers fictiv. Nici „satira“ nu se exercită (ca în operele propriu-zis satirice) în numele unei teze axiologice. Pînă și Creatorul prin excelență, Ioanide, manifestă indiferențe enorme: „— Zici că Europa se transformă. Și ce-mi pasă mie?“ El are planuri, proiectează și construiește. Este un artist care își permite să viseze lucruri imposibile practice — în planul temporal — posibile într-un plan utopic, ideal. Casa lui este creația lui. Acel „vreau să construiesc“ al artistului genial Ioanide corespunde unui etos al creatorului Călinescu, este transcripția cea mai directă a intenționalității care-i în-formează opera. Prin aceasta, indiferența în fața valorilor nu devine în acest satiricon nici o clipă un nihilism axiologic.

Sînt privilegiate, în fauna personajelor călinesciene, cele care — asemenea lui Ioanide, dar nu cu aceleași mijloace — întrupează creația. Acestea sînt singurele personaje ce se salvează. Astfel Jim și Vera care exultă într-un imn al procreației (o creație biologică dar simbolizînd-o pe cea spirituală). Cu tonul său, întrucîtvă doctoral și peremptoriu, tînărul își edifică soția: „— Vezi tu, — zise el, mîngîind-o pe pîr și sărutînd-o — aci, în viscerele tale, este principiul universal al facerii! Cîtă vreme tu vei rodi, universul există.“ Felix este și el — dar pe un plan spiritual — rodnic, chiar dacă în economia romanului, această „seriozitate“ a existenței fecunde, creatoare, nu face decît să se anunțe și să se realizeze în epilog. Oricît s-ar părea de bizar — fiind vorba de un personaj de o malignitate periculoasă pentru cei din jur —, Stănică Rațiu face și el parte din acest mic număr al „creatorilor“, fie și numai prin creațiile de limbaj ale iscusitei sale ipocrizii grandilocvente, ca și prin ingenuitățile — adevărate sau prefăcute ale amoralității sale.

Amoralitatea este un element necesar al satiricon-ului — antic sau modern —. Numai în acele lumi „în care nimic nu este cu adevărat serios“, o anumită optică e posibilă, aceea a micșorării, a reducerii obiectelor. Optică în care ironia privitorului este atotprezentă, în care hiperbola însuși, exagerarea care proiectează în enorm, degradează. Rîsul însuși se *reduce*, hohotul sănătos devine umorism, rînjete sarcastic sau surîs ironic.

Ar fi interesant de studiat mai de aproape, mecanismul ironiei și al umorului călănescian. Căci un fapt e cert. Dacă despre Stavroghin, eroul *Poseđaților* lui Dostoievski se putea spune că duce o „existență ironică“, despre G. Călinescu — înclinat spre descoperirea relațiilor funambulești, proiectînd *imagini critice* în care datele operei studiate sînt întoarse, parodice, împotriva lor însele, acuplînd cuvinte foarte depărtate între ele pentru a genera mici monștri lingvistici, avînd o propensiune spre paradoxal și absurd, delectîndu-se în înșirarea citatelor care, desprinse din context, par să plutească în vid, texte ce-și revelează vanitatea — despre G. Călinescu se poate spune că întrupează o critică și o fabulație ironică.

Într-un articol despre *Ironia romantică*, Călinescu prezintă un rezumat al ideilor lui Jean Paul despre ironic și umor. Din nefericire, micul articol este strict expozitiv și nu ne putem da seama care e opinia teoretică a criticului asupra acestei teme. Dar criticile sale ne prezintă din belșug mostre de utilizare a ironiei. Călinescu pîndește și depistează cu voluptate incongruitatea, disonanțele logice. Prin raportările pe care le face, — ale spiritului uman, creator, la microcosmosul creat — el realizează un revers al sentimentului de sublim, sugerează comicul. Savurează „metafizica burlescă“ a lui E. T. A. Hoffmann, a cărui operă fantastică e o sarabandă ironică și umoristică, amestec de miraculos cu platitudine filistină, „mascaradă logologică“ — cum o numește criticul — de o rafinată impertinență. Narațiunile lui Hoffmann, pe care le repovestește cu multă răbdare și chiar cu o vădită plăcere, i se par un „elixir epic“, o sondare ironică a metafizicului. Căci, asemenea celui care a scris *Elixirurile diavolului*, Călinescu are și el vocația bufoneriei metafizice. El petrece adesea funambulesc pe socoteala personajelor sale : scriitori, opere, eroi fictivi... Îl vedem citind cu seriozitate dar cu imperceptibilă ironie tezele și exemplele filosofiei

morale a lui Bernardin de Saint-Pierre pentru care plăcerea miraculosului, *du merveilleux*, e „ușor de satisfăcut într-un univers plin de concerte meru inedite, în care numai în câteva săptămîni găsește 37 spețe de muște“. Lotte în *Suferințele tinărului Werther* varsă cu multă ușurință valuri de lacrimi. Dar nici Werther nu se lasă mai prejos. Iată cum istorisește Călinescu patetica scenă a despărțirii dintre ei : „Werther cade jos la pămînt cu capul pe canapea și stă în această postură ridiculă mai mult de o jumătate de oră, pînă ce vine servitoarea care avea să pună masa. Atunci nefericitul nostru erou se ridică... apoi punînd mîna pe clanță strigă : Lotte !... Adio ! Lotte ! adio din eternitate !“ Repovestirea ironică sau burlescă e o tactică-critică. Uneori, din frînturi de scrisori, de jurnal intim, de memorii se reconstituie o pasiune, o aventură, un destin, dar sub specia patosului întors pe dos, adică a grotescului. Bineînțeles, cuvintele — puține — ale criticului, prin care sînt legate între ele multele citate, fac oficiul unor animalicule demonice, a unor mici diavoli care schimbă macazurile sentimentale, deviază tragicul spre comic, terifiantul spre burlesc, oribilul spre grotesc. Astfel drama amoroasă a cuplului Doamna de Staël—Benjamin Constant, în versiunea lui Călinescu devine o bufonadă care te face să rîzi cu poftă. Totul are însă o alură serioasă. Ni se expune concepția erotologică a ilustrei doamne. Ni se desenează idealul ei viril etc., pentru ca totul să se verse în istoria scandaloașei legături cu cel care va scrie *Adolphe* : „Cu o fată de la Constant, cu doi băieți de la înțitul bărbat, îndrăgostită de doi tineri, d-na de Staël nu vrea să dea drumul lui Benjamin. Îi face scene grozave, vine despletită, cu pieptul gol, în casa în care se ascunsese amantul fugar și, urlînd, îl scoate afară, îl împinge în trăsură, l-aduce triumfală la Coppet. Cu toate astea, mai înainte Constant se oferise a o lua în căsătorie. *«Aux premiers mots, Germaine se met à hurler. Branlebas dans toute la maison. Les amis, les enfants accourent»*. Cu cei doi băieți de mîna, d-na de Staël denunță pe mizerabil : «Iată omul -- zice -- care-mi propune ruina voastră sau moartea mea. Dacă îl iau de bărbat, sînteți ruinați, dacă mă părăsește, mor». Nu voia, mai spunea ea, *«désorienter l'Europe»* prin schimbarea numelui. Și fiindcă Benjamin Constant n-admite să rămînă simplu amant, Fedra de la Coppet ia o batistă, o leagă în ju-

rul gîtului, încearcă să se ştranguleze. E nebună, în toată puterea cuvîntului. Puţin după asta, la 46 ani, naşte un copil, conceput cu Eugène de Rocca.“ Iată drama din *Adolphe* transformată în farsă printr-o uşoară, o imperceptibilă deplasare a accentelor. Altă dată, Călinescu, dizertînd despre Doamna Luther, vorbeşte despre atitudinea scriitorilor, foarte diverşi (Dante, Petrarca, Jules Renard, Mihail Kogălniceanu) cu privire la femeie. Evident, excelent pretext pentru a scoate în evidenţă „luteranismul lui Kogălniceanu“ pentru a prezenta o imagine a femeii „credulă, limbută şi petulantă“, totul într-un stil de umorescă. Posedînd precum puşini, arta citatelor, a montajului literar cu tendinţă insidios-umoristică, criticul construieşte din simple extrase textuale puse cap la cap un mic profil, mai exact o caricatură. Ne dăm seama în ce măsură aspectele burleşti ale existenţei îl fascinau, cu cîtă satisfacţie compunea un fel de portret-robot selectînd datele de care dispunea spre a scoate la iveală grotescul, din citatele pe care le face, de pildă, după jurnalul lui Stendhal. Iată ce-şi extrage din caietele intime ale scriitorului francez :

„Am luat... siminichie, pe care am vărsat-o“.

„M-am hotărît să iau din nou doctorie dintr-aceea pe care am vărsat-o“.

„Am luat curăţenie“.

„M-am îndrăgostit de Adela ; ca îmi dă fel de fel de semne de simpatie. Îmi dă din părul ei.“

„Mă-împerechez cu Madam R. de la începutul lui fructidor“.

„Leac suveran împotriva dragostei : să mănînc mazăre“.

Şi altele la fel. „Evident — recunoaşte criticul —, nu toate însemnările sînt așa. Unele sînt adevărate analize sau opinii. Din toate rezultă însă acel spirit sec, de adevăr împins pînă la cinism şi brutalitate !“ Dar din citatele lui Călinescu reiese mai degrabă burlescul obiectiv al comportamentului, ca şi al însemnărilor decît cinismul brutal. Comicul este sarea pe care o adaugă textelor scriitorul nostru prin extrapolarea şi juxtapunerea lor.

Tot astfel, elementele naraţiunii în romanele lui G. Călinescu sînt angrenate într-un mecanism ce funcţionează propulsat de o *vis comica*. Aceasta este virtutea esenţială a satiricon-ului,

joc cu măști, oribile sau caraghioase, oricum hilare. Ce este figura de Silen a lui Bonifaciu Hagienuş dacă nu o tipică mască? Dar mecanica psihologică, stereotipia gesturilor sau a vorbelor, schematismul gândirii, dacă nu caracteristicile esențiale ale condiției de paiață? În fiecare din romanele lui Călinescu există capitole în care eroii adunați la un loc oferă un spectacol de *Grand Guignol* păpușesc. De obicei, la începutul romanelor, un mare număr al principalilor protagoniști sînt prezentați (în „Casa cu molii“ din *Cartea nunții*, la jocul de cărți vespéral din casa lui Moș Costache în *Enigma Otiliei*, la ceaiul lui Saferian Manigomian, în *Bietul Ioanide*, la înmormîntarea Caty-ci Zănoagă în *Scrinul negru*) ca pe o scenă a unui teatru de marionete. Se stabilesc stereotipiile, gesturile și formulele-rutiniere, Aglac își azvîrle pentru întia oară (în economia cărții) săgețile înveninate, Gaittany își manifestă elocvent primele entuziasme. Mecanismele pasiunilor nu se dereglează decît atunci cînd altele le iau locul. De obicei, consecvența personajelor este atît de mare, încăpățînarea lor în a se repeta atît de tenace încît inerția lor (ca și aceea a marionetelor) stîrnește rîsul, după formula bergsoniană a mecanismului aplicat asupra viului¹⁶. Există însă o mecanică intelectuală a comentariului teoretic care aplicat unor fapte concrete pînă la trivialitate declanșează rîsul. O asemenea glosare — ca o tactică burlescă cu aparențe serioase — apare pe marginea raporturilor lui Ioanide cu prietenii și cu soția lui. Pe pildă, arhitectul observă că brațele candelabrului din camera lui sînt „pigmentate cu excremente de muscă“. La imputările ce le aduce soției, aceasta se apără. Comentariul: „Atunci Ioanide, a cărui memorie era enormă la infinitul mic, cînd i se dădea o coordonată, îi aduse aminte că în repetate rînduri, cînd ar fi fost vreme, observase acest lucru și că niciodată nimeni nu se atinsese de candelabru“.

Pantomima nu se vrea întotdeauna burlescă, dar chiar și atunci cînd se reduce la o simplă gestică stereotipă (de pildă expresia digitală a admirației entuziaste la Gaittany), sau cînd trădează grotescul oribil, mecanismul fiind terifiant, el lasă să se străvadă un umor latent. Satiricon-ul recurge la toate formele jocului grotesc — bufoncrii, mascarade, la toate speciile comicului — de la cel macabru pînă la cel absurd¹⁷. „Un spi-

rit himeric — afirma G. Călinescu în articolul *Un umorist* —, într-o veselie continuă, făcînd nestîinjenit cele mai absurde raporturi și cele mai imposibile comunicări, este un umorist.“ Definiția nu i se potrivește întru totul scriitorului însuși care a formulat-o. Umorismul lui G. Călinescu nu este de tipul comicului aristofanesc, al omului jovial, rîzînd sănătos, perfect detașat de obiectul asupra căruia se apleacă. Umorismul pune în paranteză tragismul, nu elimină însă reflecția activă, acidă, critică. Din umorul călinescian se desprinde o viziune a vieții¹⁸. Chiar și atunci cînd scriitorul urmărește cu un ochi amuzat doar „dialectica tocmelii“ sau răsturnarea servietei lui Gonzalv Ionescu, plină de memorii de titluri și lucrări, sau o banală dispută domestică a lui Ioanide cu doamna Ioanide. Călinescu umorist alternează entuziasmul cu ironia spre persiflarea lumii întregi, dar a unei lumi ce nu este golită de valoare. Umorel său nu ajunge la limita absurdului, pentru că, în măsura în care tragicul este eliminat, nici neantul total nu-și are „locul“ în ficțiunile sale, deci nici nihilul valoric care iscă absurdul.

Chiar și în rarele descrieri ale naturii pe care le întîlnim în romanele lui Călinescu, pitorescul de sorginte romantică (pe care-l repudiază teoretic) ca și patosul liric al participării la cele ale firii (de origine nu mai puțin romantică) sînt înlăturate prin intervenția unui hiperbolism al fanteziei. Exagerarea este tipică esteticii grotescului. Bărăganul prin care trece brișca lui Pascalopol, aducîndu-i la conacul moșierului pe Felix și Otilia, este o cîmpie căreia nu i se zărește nici-o margine, în care urieșenia pare a fi unica dimensiune : „fiși enorme de pămînt“ ce fuseseră lanuri și acum erau niște întinse miriști isprăvite spre orizont, deci în nemărginire, din care se ridică „un bîzîit formidabil, fără oprire, de cosași, vărsați în atita cantitate pe cîmp, încet, la trecerea trăsorii, săreau ca niște stropi mărunți de noroi“ ; prăjina unui puț se vede ca un „stîlp colosal“ ; un cal „ieșit pe neașteptate în marginea cîmpurilor părea gigantic, copilul care-l mîna din urmă cu o nua, un ciclop“ ; „o roată bizară începea să se contureze pe cer ca un curcubeu de cenușă și, alături de ea, un om călare pe un cal uriaș“. Prin pustietățile acestea „scitice“, niște coșare par „un Pompei de lut, imposibil de a fi gîndit cu oameni într-însul,

confundîndu-se cu pămîntul, părăind o rană a lui, o muşuroire de furnici gigantice“. Bivolii, răcnetele fioroase, oamenii aproape goi, mînjiţi de noroi uscat, imaginile sînt înfricoşătoare, ca în repertoriul grotescului baroc, în care finitului lăuntric al omului apăsător de servituţi îi corespunde o nemărginire teribilă exterioară, o infinitate monstruoasă în care se roteşte ca un adevărat *homo bulla*.

Contorsiunile grotescului baroc pot fi identificate şi în trăsăturile portretelor lui G. Călinescu. Portretele unui moralist care îngroaşă liniile, le deviază. Uncori portretele se aseamănă cu cele ale manieristului Arcimboldi care înfăţişa imaginea Bibliotecarului din cotoarele şi copertile ori paginile răsfîrte ale unui teanc de cărţi, chipul lui Irod din leşurile pruncilor ucişi, ori chipul Grădinarului din tot soiul de legume şi flori. Jocul grotesc al imaginilor împinse spre planul metaforic dă unui asemenea portret călinescian o profunzime mitică. Iată, de pildă, un asemenea portret: „Sufleţel e ca un muşchi pe un copac, ca o vegetaţie de deşert ce se înfige în pămînt asemenea unei căpuşe. Vijelia trece pe deasupra, scurmă nisipul, îl învîrteşte, muşcă, dar alunecă mai departe, cheltuind forţe colosale ca să scoată o plantă atît de mizerabilă, a cărei putere stă în platitudinea totală, în geniul de a se lăţi pe pămînt. Lipsa de demnitate este cîteodată grandioasă.“ Portretele maniacilor din ficţiunile călinesciene sînt toate construite în maniera grotesc-caricaturală a fixării în cîte un asemenea viciu „grandios“¹⁹.

Cultivarea, pe diferite planuri a grotescului, dizolvarea tragicului şi convertirea lui în farsă, practicarea jocului cu măşti, observarea unui angrenaj comic-mecanic al comportamentelor, a unei psihologii a anchiloziei, a maniei, reprezentarea — ca într-un bîlci —, a paiatelor, a marionetelor, în adevărate spectacole de pantomimă, din care nu lipseşte gesticulaţia convenţională şi caricatura ei, extravaganţele, frenezia, oribilul, sinistru, senzaţionalul, hiperbolicul, totul privit cu ironia spectatorului avertizat, răsturnat cu plăcerea unui amator de şotii, ce savurează bufoneriile, burlescul, parodia, caraghioslicurile de tot felul, lipsa de problematizare moral-spirituală, de pogorîre în abisuri, în coclaurile tenebroase ale inconştientului, lipsa patosului, a pitorescului, însă practicarea nu fără umor a ocultis-

melor de tot soiul, complacerea în imaginarea experiențelor erotice, dar fără vreo perversitate a închipuirii, eliminarea implicațiilor etice din țesătura unei povestiri în care jocul artistic privilegiază esteticul dar și un etos latent al creației, toate acestea constituie aspectele, dimensiunile și momentele diverse ale satiricon-ului călănescian. Operă „clasică” în intenția scriitorului, într-adevăr de un clasicism târziu, alexandrin. Maniera era impusă de reprezentarea unei lumi în disoluție, cum alegerea temelor era impusă de o anumită structură formal-estetică. Totul — voluptatea deghizărilor, a mistificărilor, a extravaganțelor, a măști, rafinamentul arguției — indică alexandrinismul genului manierist-baroc.

3. FANTAZIA CRITICĂ

Nu cred că G. Călinescu reflecta în modul pe care el însuși îl preconiza teoretic, vorbind odată despre *Roza lui Condillac*. Răsfoind o culegere veche de *Oeuvres de Condillac*, el descoperă următoarea frază: „Oricare ar fi cunoștințele noastre, dacă vrem să urcăm la originea lor, ajungem în cele din urmă la o primă idee simplă care a fost obiectul unei a doua, care a fost obiectul unei a treia și așa mai departe”. Tendință de a simplifica pe care Călinescu nu putea să o admită. Raționalismul grefat pe un sensualism al abatelui din secolul al XVIII-lea i se părea fără îndoială, aberant. Nu există în viața psihică un fenomen originar simplu. „Condillac ne-ndeamnă să înțelegem marea împărțind-o în picături.” Reducția carteziană în elemente simple, ce urmează să fie enumerate, ca și încercarea goetheană de a înțelege fenomenele naturii reducându-le la *Urpffänomene*, de a explica planta prin fenomenul originar al „frunzei” considerată ca o *Urpflanze* sînt, conform bunului simț deloc aplecat spre reducții metafizice al lui G. Călinescu, „certitudini inutile și clarități absurde”. Acel *bun sens* în care Descartes vedea lucrul cel mai bine, mai echitabil repartizat („*mieux partagé*”) din lume, Călinescu i-l refuză tocmai cugetătorului care constatare că cugetă (*ergo cogito*). Raționamentul cartezian este — după el — tautologic. „Prin reflecție, adică prin gîndire Descartes vrea să

demonstreze certitudinea gândirii, pe care o avea însă când a luat hotărîre de a gândi.“ Bunul simț călinescian nu admite jocul reprezentărilor filosofice în care te faci că nu știi ceva, închizi ochii ca un copil care mijeste, pentru ca, cîteva clipe mai tîrziu, să ai voluptatea descoperirii celor pe care tu însuși le-ai lăsat să se ascundă. „Certitudini inutile“, „clarități absurde“ — spune, indispus, criticul, prea puțin dispus să se lase antrenat în jocul speculațiilor filosofice. Dar el știe prea bine, și o spune în articolul său despre *Roza lui Condillac*, că „a gândi înseamnă a provoca inextricabilul, deoarece procesul cerebral începe cu despicarea firului de păr în opt“. Intelligent, într-unul din sensurile cele mai proprii ale acestui cuvînt, G. Călinescu *înțelege* chiar și acele lucruri cu care nu se identifică. El nu e deloc omul care despică firul de păr în opt. Nici măcar în patru. Modul său de a cugeta este mult mai apropiat de acela preconizat de Condillac pe care îl mustră. Ideile se succed la el, emanînd unele din altele, procesiunea gândirii care se generează pe sine. Cugetarea sa este o juxtaapunere de idei. Gîndire deloc stufoasă, speculație deloc analitică în sensul despicării firului în opt. Meditația sa este mai curînd aceea a unui imaginativ care-și proiectează un fel de idei-imagini. Citind un text călinescian, *vezi* ideile sale, simți freamătul de frunziș al unei gândiri care a crescut arborescent. Călinescu gînditor este un polipier de imagini.

Dar să ne întoarcem la *Roza lui Condillac*. Nu ne mirăm că pe G. Călinescu în care vedem un mare imaginativ și, mai adînc, un sensual al ideii, l-a interesat ideologia sensualistului Condillac. Ceca ce-l atrage la abatele liber-cugetător este „ideologia senzațiilor“. Totul e senzație la autorul celebrului *Traité des sensations*, senzație de idei și senzație de lucruri, simple și complexe. Călinescu își amintește „obsedant, din lecturile juvenile“ de „trandafirul“ lui Condillac, un exemplu pe care cugetătorul îl dă în sprijinul tezelor sale antropologice. Într-adevăr, abatele imaginează „une statue organisée intérieurement comme nous...“ — o statuie-om lipsită de idei. Noul născut este, după el, o asemenea statuie. Dacă noi îi prezentăm un trandafir, el va fi — raportat la noi — o statuie care miroase un trandafir; dar raportat la el însuși, fătul-statuie „ne sera que l'odeur même de cette fleur“ — va fi pură sen-

zație olfactivă, parfum de roze. Acest joc gnoseologic îl încântă pe Călinescu, chiar dacă nu îl convinge. Fermecat de exemplul *rozei lui Condillac*, iată-l amintindu-și o experiență infantilă : „Mi-aduc aminte că gustul unui măr sau mirosul unei garoafe îmi ocupa în copilărie cu o suavitate extraordinară aproape tot spațiul conștiinței. Și cînd mi-aduc aminte de o zi, ea este sub semnul mărului sau al garoafei. Panseaua însăși, vizual, mă absorbea cu plușurile ei mărite. Un obiect creștea gigantic printr-o notă dominantă, sufocînd orice alte impresii. Maturitatea neutralizează senzațiile, înlocuindu-le cu idei.“ În acest sens, Călinescu nu s-a maturizat niciodată întru totul. N-am cunoscut omul G. Călinescu, dar sînt convins că vîrsta nu i-a „neutralizat“ niciodată senzațiile, că acea substituție pe care — conform unei psihologii sui-generis — o presupune normală, a senzațiilor proaspăt-primăvăratice prin idei tomnatice, la el nu s-a produs niciodată. O pseudo-mistică a simțurilor cotropite de impresii, a conștiinței posedate voluptos, îi este proprie. Cel care în copilărie trăia zile întregi sub imperiul suav al unei senzații, se va lăsa, mai tîrziu, absorbit, copleșit de asemenea dominante senzoriale ale conștiinței. Desigur nu numai alimentele simțurilor sale puneau stăpînire pe el. Cu timpul — printr-o mutație a sensibilului în imaginar — obiecte imaginare crescînd gigantic vor pune pe rînd stăpînire pe conștiința sa. Va avea astfel zile sub semnul unei imagini sau unei tufe de imagini. Maturitatea nu va sufoca niciodată aceste imagini, înlocuindu-le cu idei.

Desigur, toate acestea sînt — într-o oarecare măsură — simple presupuneri. Un fapt, însă, e sigur, și anume că G. Călinescu n-a avut un *habitus* al speculației, că ideile la el, se iveau întotdeauna asociate cu, contopite cu, sau transfigurate în imagini. După cum în anumite zile ale copilăriei sale el fusese asemenea statuii lui Condillac, primînd totul din afară, în întregime parfum de roze, mai tîrziu va fi, cu aceeași statuie devenită *animus*, spirit proiectîndu-se pe sine în afară, imagine a Rozei. Vorbînd despre Condillac și despre obsesia unei unice senzații, istoricul literaturii române și-l amintește pe Macedonski, obsedatul rozelor. „Paradisul lui Macedonski — remarcă el — nu conține decît trandafiri și prima senzație a spiritului (animus) e parfumul de roze.“

Fantazia critică își atrage alimentele din sfera imaginară a unui *déjà vu*. Lui Călinescu operele îi oferă imagini pe care, asemenea unui artist le proiectează, transfigurate, în opera sa. El face parte dintr-o familie de spirite care, pentru a crea, au nevoie de elemente *deja create*. Ca și Montaigne care, în primele sale eseuri, n-a făcut decît să așeze cap la cap citate din autorii săi preferați, grupîndu-le pe anumite teme și legîndu-le între ele prin scurte reflecții personale, tot astfel numeroase eseuri critice ale lui Călinescu nu sînt decît asemenea citate înșirate, rezumate de opere, enumerări delectabile, mozaicuri personale căci cel care le-a alcătuit a știut să confecționeze un *colaj* de rafinată artă critică. Dar, de cele mai multe ori, Călinescu se apleacă asupra obiectului său — un personaj, o aventură fictivă, o frază, un cuvînt — și extrăgîndu-l din contextul operei, îl ipostiazază, face dintr-însul un *chip* revelator. *Inchipuirea* sa operînd cu asemenea chipuri, le precipită în concentrate concret-abstracte, în *întruchipări* semnificative.

Iată cîteva exemple. Vorbînd despre călătoriile în Italia ale lui Johann Caspar Goethe și ale fiului său Wolfgang remarcă atenția acestora îndreptată spre problema pedagogică („educația ca știință fiind o preocupare aproape exclusiv gothică“). Insistă — cu o vădită plăcere dar și cu oarecare ironie — asupra preocupărilor geologice ale naturalistului Wolfgang Goethe. „Cuarțul, granitul, calcarul, îi atrag atenția, direcția rîurilor îi sugerează configurația solului... La Regensburg îl interesează o rocă verzuie, de aspectul porfirului amestecat cu cuarț și cu pete mari de japs.“ La Vezuviu îl interesează orificiul „focoasei subterane“. Aproape întreg articolul despre *Johann Caspar și Wolfgang Goethe* e o enumerare a unor asemenea experiențe ale tatălui curios și fiului genial. Dar datele spicuite sînt astfel asamblate încît imaginea critică pe care o intenționează Călinescu ne prezintă vie personalitatea amîndorura, iar observațiile oarecum neglijent aruncate de criticul nostru transformă toate aceste pietre, roci, plante, gesturi izolate într-un concentrat fin în care, asemenea piliturii de fier dispusă într-o perfectă ordine în jurul polilor unui magnet, apar liniile *necesare* ale unor destine și ale unei opere. Vedem alcătuiindu-se din itinerariul lui Goethe în Italia (precedat ca de o încercare stîngace de acela al tatălui său) un adevărat plan

filosofic, o pedagogie goetheană cu aspectele sale ridicol-pedante dar și sublime.

Călinescu nu este un cartezian. Dar nu trebuie să fii neapărat un adept al lui Descartes ca să prețuiești claritatea. Or, Călinescu a preferat întotdeauna *les idées claires*, un mic număr de evidente, unei magme teoretice păstrînd interioare obscurități și profunzimi neclare: „O carte bună — spune el odată — este aceea care exprimă limpede ceea ce toți au confuz în cap“. În acest sens (dar, desigur, nu numai în acesta) toate cărțile lui Călinescu sînt „bune“. Fără să fie un cartezian, el rămîne un emul al clasicilor. Parcă ar asculta de preceptul lui Boileau — adevărat edict al clarității: „*Ce que l'on pense bien s'exprime clairement / Et les mots pour le dire arrivent aisément.*“ Admirabilă, în scrisul călinescian, acea promptitudine a cuvintelor, supuse, ascultătoare, gata să se prezinte, să răspundă la apelul magicianului care le suscită! Cuget clar, exprimare limpede, *aisance*, sînt virtuțile elementare ale unui „clasic“. Și mai ales ale unui clasic sosit prea tîrziu, rătăcit într-un secol care nu mai apreciază prea mult clasicele umanității. E simptomatică atracția pe care o simte Călinescu — adevărata afinitate electivă — pentru micii clasici întîrziați din secolul al XVIII-lea francez. Epoca sa clasică — am putea spune — nu este secolul lui Ludovic al XVI-lea, ci acela al Regenței, al lui Ludovic al XV-lea, al descompunerii strălucite a Vechiului Regim. Atracție semnificativă! Cel care observă cu interes degringolada protipendadei române, în epoca postbelică, cel care zugrăvește o aristocrație în descopunere nu se putea să nu fie ispitit de strălucirile de amurg ale Rococo-ului. El preferă marilor consacrați ai clasicismului — lui Corneille, Racine, Bossuet, La Fontaine — micii poeți din secolul al XVIII-lea. Sau, cel puțin, le dă acestora o atenție pe care nu o acordă celor dintîi. Desigur, o face și întrucîtva interesat. Interes superior al istoricului literar. Știe că minorii clasicismului, cei atinși de efluvii preromantice au avut mai multă trecere în Țările Românești, în prima jumătate a secolului trecut. Îi frecventează pe Parny, Millevoye, Colardcau, Bernard, J. B. Rousseau, pe abatele Dellile și pe Gilbert ori Lebrun, pentru că îi știe citiți de primii noștri poeți. Dar „*la petite poésie*“ nu-l plictisește deloc. N-o citește doar pentru a se do-

cumenta. Poetul dintr-însul, dar și criticul, și chiar prozatorul o gustă, o savurează chiar. Îl apără pe abatele Delille contra celor care-l acuză de descriptivism. Aspectul prozaic-didactic al poemelor acestuia este, după el, o aparență sub care se ascund „sublimități“. La drept vorbind, Călinescu este cel care „descoperă sublimități“, peregrinînd prin vastul muzeu poetic al lui Delille. Criticul descoperă o „enciclopedie“, o „fenomenologie“ în versurile abundente ale poetului, pe care-l numește „un Hegel versificator“. De ce nu-l gustăm pe Delille, după cum nu găsim aproape nici o savoare în lectura poeziilor înrudiți cu el? Pentru că — spune Călinescu — s-a pierdut azi o anumită sensibilitate, „din cauza ochelarilor stilului abuziv metaforic“. Arta poetică a celui care a scris *Lauda lucrurilor* este aproape toată în această critică a abuzului de metafore, ca și într-o pledoarie consecutivă pentru degustarea lucrurilor în ele însele, în pulpa lor cărnoasă, prin mijlocirea cuvintelor care le denumesc. Prin poezie, Călinescu nu năzuiește spre o transcendență a lumii acesteia, ci spre — ceea ce am putea numi — o *in-cendere*, o pătrundere în însăși esența lor. *În-sinele* lucrurilor, iată obiectul apetitei sale. El observă, în această privință, un privilegiu al Anticilor. „Anticii posedau cu mai multă acuitate simțul elementelor și al lucrurilor, al apei, al focului, al plantelor și animalelor. Simpla citare a unuiu prețuia cit o metaforă.“ Text extrem de important. Nu ne interesează aici dacă, istoric vorbind, Călinescu avea sau nu dreptate. În realitate, el proiectează propriul său ideal în Antichitate. Și e cit se poate de semnificativ faptul că, pentru el, *Anticii* erau cei ce se bucurau de acest privilegiu, de a atinge lucrul în sine, de a simți elementele ori de a parveni la ele prin medierea cuvintelor. Această proiecție a unui vis estetic în Antichitate, într-o antichitate văzută în nemijlocită relație cu natura, ține în mod esențial de *idealul clasic*. Pentru Boileau, miraculosul olimpic reprezenta însăși natura umană. Pentru Hölderlin, divinitățile preolimpice și natura aorgică erau identice. Iar Călinescu jinduiește după acea primăvară a omenirii în care Eros era zeu și totodată animal, fecunditate naturală. „Cînd ei ziceau Eros aveau o emoție plastică asemănătoare cu aceea pe care o simțim în termenul Cherub, care pentru noi încă nu-i un element de seacă mitologie, cum a devenit Amor.“

Poetul, după chipul și asemănarea Anticilor, poetul autentic în sensul călinescian al cuvîntului este cel ce găsește cuvîntul care *deschide* toate cite sînt. Nu metafora, ci verbul direct care pătrunde în obiectul rîvnit și, împreunîndu-se cu el (ca într-o mitic-poetică conjuncțiune), îl *oferă*. Cuvîntul poetic nu e metaforă, ci verb indicativ, auster, despuiat de orice halou imaginativ. Pentru acei Antici exemplari, mult-admirabili ai lui Călinescu, „simpla citare a unui cuvînt indicînd un obiect prețuia cît o metaforă.“ Ei n-aveau nevoie de imagini pe cînd „simțurile noastre au fost uzate de imaginomanie“.

Înzestrat cu o înaltă *fantezie critică*, G. Călinescu este, așadar, un poet căruia nu-i e teamă de didacticism, de descriptivism. Nu-i e teamă să spună — poetic vorbind — lucrurilor pe nume. Altfel spus, nu-i e teamă de proză. El îl mustră pe Hegel estetician, pentru că exclude tactilul și mirosul dintre simțurile artistice, reținînd numai văzul și auzul, care — după filosoful Spiritului — ar fi singurele în care să aibă raporturi cu ideea. „În felul acesta — spune Călinescu — ignorază inefabilul simțurilor minore și funcția lor metafizică prin care didactul se sublimază în cunoaștere lirică.“ Nu, poetului din *Lauda lucrurilor* nu-i plac imaginile extravagante, delirul orfic îi repugnă; imaginația lui Hoffmann, romanticul povestitor fantastic, i se pare „adecsa delirantă peste marginile permisc.“ Metamorfozele incoerente departe de a-l delecta, îl irită, i se par generate de o „imaginație de alcoolic.“ În schimb, e încîntat de elogiul pepenlui, al șuncii, și al brînzei de Olanda, totul în hexametri, elogiul pe care îl citește în poemul *Laise* al lui J. H. Voss. Poezia barocă, înrudită cu marea pictură, iată genul de artă pentru care Călinescu manifestă cea mai mare înțelegere. Aceasta pentru că el însuși avea — asemenea acelor poeți — o înțelegere estetică pentru „senzualismul vicții de toate zilele“. Prozele sale — chiar cele mai mărunte tablete — ne stau mărturie.

Nu-i displace „un anume realism frizînd trivialitatea“, nici grotescul, nici amestecul de naturalism și circumvoluție, de impresionism și artificialism mitologic, conjuncția dintre prozaism și cea mai prețioasă erudiție. Ditirambul pepenlui în *Le melon* al lui Saint-Amant, iată genul de poezie care-i pro-

cură delicii palatale, căci descoperă în el o autentică laudă a *lucrului*, acuitatea simțului elementelor. Baroc clasicizant, G. Călinescu este un hedonist spiritual căruia poezia îi oferă voluptăți nemăsurate atunci când prin Verbul ei atinge carnația însăși, crudă și secretă a Firii.

Călinescu nu era ceea ce se cheamă un profesionist al comparatismului. Chiar dacă unele studii, unele cseuri ale sale pot fi trecute în repertoriul cercetărilor de literatură comparată, el nu avea nici metoda, nici pasiunea cu totul specială a studiosului căutînd și descoperind raporturi literare internaționale. Și totuși, nu se poate să nu remarci perseverența cu care caută pretutindeni corespondențe, paralelisme între opere, idei, imagini folosite de vreun scriitor străin și altele similare aparținînd unui scriitor român. Cred că cele mai multe excursii pe care criticul le-a făcut pe meleaguri străine, cele mai multe explorări în literatura universală, au avut ca sorginte o preocupare de acest gen. Călinescu era atît de îndrăgostit de literele românești încît le căuta chiar dincolo de fruntariile limbii și literaturii noastre. Și ceea ce cauți cu iubitoare rîvnă nu se poate să nu descoperi.

Din capul locului el își rezervă surprize. Lectura sa e dirijată dintru început spre revelarea unor corespondențe. Și, firesc, vînătorului îi cade prada în tolă. De pildă, citește odată un text din opera ideologului conte Destutt de Tracy. Știe bine că la noi gîndirea acestui filosof sensualist, elev al lui Condillac era foarte apreciată în prima jumătate a secolului trecut, că dascălul Atopolus ținea un curs la școala elinească de la Măgureanu, despre el. Citește, așadar, *Eléments d'Idéologie* ale cugetătorului. Și descoperă în text, o observație de moralist, privind obișnuința cu necazurile a omului ajuns la ananghie. Și se întreabă, unde a mai citit aceasta? Bineînțeles, tot el își dă răspunsul: în *Anul 1840* al lui Gr. Alexandrescu:

După suferiri multe inima se-mpetrește

Lanțul ce-n veci ne-apasă uităm cît e de greu...

• • • • •

Și trăiesc în durere ca-n elementul meu.

Convergențe între ideile iluministe, occidentale, și cele ale unui scriitor român descoperă Călinescu citind Dicționarul lui

Pierre Bayle. La articolul *Usson*, eruditul enciclopedist dezvoltă o idee privind condiția istoricului. Criticul nostru îi descoperă, numaidecît, o paralelă, în versurile lui Zilot Românul :

Istoric sînt, n-am frate,
N-am rudă, n-am vecin ;
Stăpîn am p-adevărul,
Lui cată să mă-nchin !

Dar nu numai simple paralelisme ocazionale îl interesează pe Călinescu. Corespondențele de acest gen pot fi cu totul întîmplătoare, exterioare. Mai autentice sînt atracțiile literare pe care le-au suferit scriitorii noștri vechi, atracții vădite în traducerile lor. Ce i-a putut seduce în *Paul et Virginie* a lui Bernardin de Saint-Pierre ? Desigur, nu filosofia și decorația erotică, ci idila. Călinescu descoperă la Biblioteca Academiei Române traduceri după manuscrise, și ni-l închipuim încîntat la lectura versiunii, chiar și „hazardate“ — cum o numește el — a romanului *Pavel și Virginia scrisă în limba franțuzească de I. E. Bernardin Sempieru, și acum tălmăcită în cea românească de Iancu Nicola. București în M. S. Sava 1827 Ianuarie, 12.*

Călinescu notează (satisfăcut sînt sigur) că „Cel puțin patru scriitori români posedau opera abatelui Delille“. Și îi înregistrează cu grijă : Iancu Văcărescu, G. Asachi, M. Kogălniceanu și o domnișoară Marietta Cantacuzino. Știm că Delille făcea parte din acea categorie, azi dezafectată, a poeților din secolul al XVIII-lea, pe care istoria literară franceză îi trece la capitolul „*la petite poésie*“. După Călinescu înțelegerea poeziei de tipul Văcărescu și Conachi are neapărată nevoie de cunoașterea acestor poeți. Conachi a tradus din Colardeau, Iancu Văcărescu îl cunoaște pe Bernard. Jean Baptiste Rousseau e citat prin manuscrisele Văcăreștilor. mai tirziu chiar, un Gilbert va fi considerat, în cercurile macedonskicne drept un poet blestemat.

Călinescu îl citește cu multă atenție pe cavalerul Florian. Poate nu toate cele 13 volume grațioase. „ilustrate cu frumoase gravuri“ ale ediției din Leipzig, 1810. Il frecventează suficient însă, pentru ca să-și dea seama că proza cavalerului

corespunde — prin cosmopolitismul ei, prin factura ficțiunilor sale — narațiunilor românești ale lui Pierre Benoit. Și pentru ca să-și dea seama că stilul amintirilor erotice din *Iluzii pierdute*, ale lui Kogălniceanu purcede din stilul lui Florian din *Mémoire d'un jeune espagnol*. Nuvelistica lui Florian, care abundă „fără sinistritate” în locurile comune ale romantismului este adeseori tradusă de noi, pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea și la începutul celui al XIX-lea. Împărtășești voluptățile criticului la lectura traducerilor unui Al. Beldiman, bărbos boier cu ișlic curcubitaceu, sau a Medelnicerului Iana-chi Jonașcu, a lui C. Negruzzi, Grigorie Negrea, C. Stamati, sau a praporgicului I. Florescu. Proza „nu profundă, însă fină” a cavalerului de Florian, e îmbrăcată uneori în anterior („*un temple consacré à Cérès*” devine „o capiște întru slava dumnezeoaicei Serin”). E delicioasă apropierea între textele scriitorului francez, subțire ofițer de infanterie și traduceri românești ale timpului. „Din cauza chirilicei și a stilului de psaltichie, sensibilul Florian, literat de bergeră, cîntă în limba română, pe nas, ca Anton Pann.”

Dar toate ironiile lui Călinescu în legătură cu acești modești înaintași ai scrisului românesc ascund și revelează în același timp marea sa dragoste pentru toți cei care s-au străduit într-o propășirea literelor române. Chiar și efortul unui Alecu Beldiman, care traducea, în 1809 din franțuzește „într-un accent de biserică”, o *Istorie ithiciască și foarte interesătoare* a lui Salomon Gessner, i se pare lui G. Călinescu vrednică de a fi menționat. Doar pentru Alecu Beldiman îl citise el pe Salomon Gessner și nu numai pentru el, ori pentru istoria traducerilor, ori chiar și pentru istoria scrisului românesc, pentru că, prin resurecția lui Beldiman și — ca să zicem așa — a comilitonilor săi, ca și prin integrarea lor în circuitul valorilor europene și universale, Călinescu făurea cel mai vast corp posibil, idealului său literar, universal prin natură, românesc în ipostază.

Călinescu nu avea superstiția clasicității, pe care i-o reproșa lui Goethe. Călinescu *versus* Goethe. În era literaturii universale, pe care olimpiantul o vedea deschizîndu-se, în acca *Weltliteratur* în care, de o sută cincizeci de ani, valorile circulă ca într-un Babel al literelor, atitudinea față de Goethe,

el însuși, a devenit un simptom caracteristic, aproape o categorie literară. Cum s-au raportat la Goethe un Nietzsche, un Gide sau un Thomas Mann este tot atât de semnificativ pentru profilul lor spiritual, pe cât e de simptomatică atitudinea lor față de Biblie, de Roma ori Elada. De aceea, ne interesează în diagnosticarea cazului Călinescu, raportul său cu Goethe.

Cred în genialitatea lui ca și în obsesia genialității care l-a tulburat dar care i-a procurat neasemuite satisfacții. Omul avea un *daimon* al său nepereche. Tocmai această apartenență a sa la bizara categorie a aleșilor excepționali îl făcea sensibil la apelul unor spirite congenitale. Căci, fără nici o îndoială, dacă Goethe a exercitat o oarecare fascinație asupra lui Călinescu, aceasta s-a petrecut sub zodia genialității. Scriitorul român contempla scriitorul german sub unica ipostază a Geniului. Dar, să nu uităm, genialitatea constituie stigma esențială a existenței lui Ioanide. Ba chiar și Șun este o ființă „genială“.

Evident, privit sub un singur unghi, esențial (remarcăm, în trecere *privirea* lui Călinescu prozator, descoperind nodul vital al unei existențe și fixându-se obsesiv asupra sa) orice scriitor și orice operă își revelează latențele. Privită ca o grandioasă și perseverentă încercare de a proiecta Geniul, opera lui Goethe ne revelează unele din semnificațiile ei ascunse. Aceasta e perspectiva lui Călinescu în eseurile creionate în grabă — mai mult note marginale la o lectură atentă decât studii îndelung meditate — pe care le închină lui Goethe: *Johann Caspar și Wolfgang Goethe, Werther și Torquato Tasso și Wilhelm Meister*. „Werther simbolizează un exemplu uman de elită... el e un geniu.“ De aici toate „suferințele“ și toată mărirea lui. Disprețul de omul comun, de burghez, de filistin, felul de a iubi, sînt ale unei ființe geniale. Nenorocirile lui Werther ca și cele ale lui Torquato Tasso provin „din cauza stînjenirilor pe care societatea le pune în calea geniului“. În *Wahlverwandschaften* croii, Ottilia și Eduard mor, femeia de o moarte voluntară, de inaniție („semnul nobleței unei eroine romantice“). Eroi excepționali, simbolizînd aspirațiile spre o absolută libertate erotică a lui Goethe însuși. Făptura genială are drepturi depline. Moartea „e un prilej de încheiere pa-

tetică" și un mod de distingere a ființelor geniale". Nu spunea Eduard : „E îngrozitor de greu să imiți inimitabilul. Trebuie geniu în toate, chiar și pentru martiriu ?" Dar ceea ce-l interesează pe Goethe e nu numai obținerea unui regim de excepție pentru ființele excepționale, ci și o pedagogie adecvată omului genial, precum și „crearea unei societăți de femei și bărbați cu o filozofie a vieții de natură a face existența geniului respirabilă și agreabilă". În trecut spus : o existență la care avea dreptul Ioanide și pe care n-a avut-o. Însăși „tribulațiile erotice ale geniului în ipostazele Werther și Torquato Tasso" îl îndeamnă pe Goethe să mediteze la o asemenea pedagogie și politică a geniului. Wilhelm Meister caută, astfel, o regiune pedagogică pentru tânărul Felix. (În trecut fic zis, observăm că numele tânărului erou din *Enigma Otiliei* este același cu al personajului goethean). Provincia e identică cu un institut pedagogic, în care nu se face educația omului comun, ci numai a ființelor excepționale. Cum spune un personaj-pedagog : „Noi avem de a face în chip predilect cu geniul : căci acesta însuflețit de bunul spirit recunoaște repede ce-i este folositor. El înțelege că arta este artă prin aceea că nu e natură."

Privită de G. Călinescu în această perspectivă a genialității, personalitatea lui Goethe ni se prezintă, în centrul unei opere ce se desfășoară ca o antropogonie monstruoasă cu diversele ei aspecte. De pildă, cele erotice : Goethe e geniul care se bucură sinoptic de toate ipostazele unei existențe feminine, el „nu iubește femei ci familii". Observație esențială simptomatică nu atât pentru Goethe, cât pentru Ioanide. Maternitatea i se pare weimarianului afrodisiacă, eroii săi fiind niște „cicis-bei cu vocație casnică". În fine, paradox călinescian : „Goethe este... gidian". Genialitatea implică și ieșirea din măsură : sfărîmarea unor reguli care pot fi chiar și cele ale bunului gust ori bunului simț. Estetic, *colosalitatea* care îl atrage pe Goethe, e un fel de apetit al divinului, întors pe dos de un duh poznaș. Un Goethe călinescian ne stă, deci, în față. Ca și în *Apokolokyntosis divi Claudii*, în *Prefacerea în doivleac a divinului Claudiu*, satira menipee a lui Lucius Annaeus Seneca, genial-divinul este redus la umbra sa grotescă într-un Hades al satirei. Călinescu notează ironic că o copie după capul

colosal al lui Jupiter era așezat de Goethe, la Roma, lângă patul său. Criticul îi reproșează cum am spus „superstiția clasicității“, care l-ar împiedica pe poet să simtă fiorii pe care numai Noul îl poate stîrni. Dar dacă Goethe vizitînd Palermo nu aprecia ceea ce numea el „absurditatea Prințului Pallagonia“, un castel plin de extravagante baroce, dacă n-a intuit — după Călinescu „realismul delirant al sudicilor, mascarada sinistră“ tot astfel (și aproape pentru aceleași motive) se poate spune că G. Călinescu n-a gustat inovațiile pe care le aducea avangarda poetică a secolului XX. Gustul său, clasic orientat, era suficient de larg pentru a cuprinde „absurditatea“ prințului din Palermo, al cărui gust era înrudit cu acela al lui Goya din *Caprichos* și *Disparates*, dar ordinea clasică la care și el, ca și Goethe, adera în ultimă instanță, îi interzicea să admită „absurditatea“ suprarrealistă. Am convingerea că criticul nostru avea acea concepție a geniului pe care i-o atribuia olimpienului din Weimar după care: „Geniul... știe să se supună legilor, convenției, în vreme ce omul mediocru cultivă libertățile ciudate sub pretext de originalitate“.

Meditațiile lui Călinescu pe tema Geniului sînt, dealtfel, frecvente. Lecturile cele mai diverse îi oferă prilejul de a reflecta asupra genialității. Citindu-l pe De La Motte-Fouqué, evident *Undine*, în care descoperă teza împerecherii geniului cu muritorul de rînd, constată: „Geniul apare drept superior și inferior umanității“. Ființă dotată cu aptitudini aproape supranaturale, geniul e totodată o expresie a naturii subumane, înfrăționale. Geniul are note comune cu copilul, remarcă, altă dată, Călinescu, citind *Über naive und sentimentale Dichtung* al lui Schiller. Fie că e un rod al harului sau al cfortului conștient, opera genială este creată printr-o excepțională energie — după cum află Călinescu de la Hegel. Geniul e, de asemenea, cel care merge la esențe, căci — de astă dată, conform credinței lui Baudelaire — e cel care intră în templul viu al naturii, descoperă cele mai intime corespondențe ale ei și, ca un artificiar, înfăptuiește Frumosul. Dar, el nu merge doar la sîmburele existenței ci — Călinescu merge aici pe urmele romanticului Jean Paul — geniul este „spiritul fantastic care unește detaliile lumii într-o viziune universală“, acela

„care poate formula un ideal“. Toate aceste determinări ale genialității sînt implicate în cazul Ioanide.

Perfect conștient de sorgintea romantică a ideii de geniu, așa cum el însuși și-o formulează, Călinescu poate fi definit în această ipostază a sa drept o natură barocă (am văzut cît de sensibil, de receptiv e la „absurditatea“ barocă a prințului Pallagonia !) care rîvnește spre o ordine clasică, dar avînd un *daimon*, mult mai puțin bine temperat decît acela al lui Goethe, un duh singular, intemperant și excesiv care-l posedă și-l face receptiv la sugestiile romantice privind excepția excepțiilor umane, Geniul. Dacă G. Călinescu era un Geniu sau era doar genial, „pe chestiunea aceasta am putea specula infinitiv“, după cum el însuși spune odată.

4. IOANIDE AL CRITICII LITERARE

Călinescu murind, în viața sa toată, ca și în opera sa găsim înscrisă o formulă asemănătoare aceleia din vechime : „a scrie este necesar“. Cuvîntul i-a fost dat acestui Ulise modern, nu ca o unealtă oarecare, ci ca un dar și un canon, ca un dat necesar al ființei sale.

Ființă eminent *critică*. Să înțelegem acest cuvînt în sensul său original. Călinescu a trăit și a creat prin *crize* fecunde, prin pulsațiile unui spirit mobil, dornic de neconținute explorări și descoperiri, trecînd pînă la Scylle și Carybde, ca eroul preînțercat al Odiseei, și tot ca acesta rîvnind neîncetat spre o îndepărtată Ithacă a unei clasice seninătăți, de atins numai cu prețul aventurilor minții și simțirii.

Dacă am fi cunoscut magistrul de-aproape, am fi căutat să includem în acest periplu prin arhipelagul prozelor sale un popas : timpul necesar desemnării unui profil. Din seria „profilurilor“, atît de frecvente în articolele sale ca și în marea *Istorie a literaturii române*, (imagini ale unui George Enescu, Constantin G. Stere, Ibrăileanu ; schițe în peniță : Paul Zarifopol, Gib I. Mihăescu, Al. Philippide ; gravuri în acva-forte : Hasdeu, Pârvan ; creionări ale unui profil Lovinescu — și nu am amintit decît unele portrete existente în articole —) lipsește un autoportret. Aceasta pentru că omul și scriitorul Că-

linescu trăiește difuz, respiră în toate textele sale. *De te narratur fabula*, i s-ar putea spune de atâtea ori când scrie despre alții. Cea mai succintă cronică a „mizantropului“ sau a „optimistului“ pare o încercare de a se surprinde pe sine însuși, de a-și fixa propriul chip în cuvinte, de a se întruchipa în aramă nepieritoare sau măcar în filigranul textului.

Un *uomo universale* : acesta a fost, fără îndoială idealul uman al lui G. Călinescu. El a descoperit în sine, una din acele naturi fericit înzestrate cu o pluralitate a propensiunilor, chiar dacă nu cu o multitudine a talentelor, natură nemulțumită de ceea ce îi este *dat*, râvnind spre o supra-natură, spre artă ca desăvârșire. Când îl ascuți uneori recitându-și versurile, vocea sa înregistrată te uimește, te înspăimintă și te incită la râs. Asști la eforturile unui om lipsit de darurile vocale, neșcolit în privința dicțiunii dar înlocuind har și antrenament cu o *voință de artă* ce tinde *numai* spre absolut. Vocea, terifiantă și grotescă, este a unei ființe care vrea să-și lepede umanitatea firească devenind Vocea Poetului. Înveșmântându-și glasul preauman într-o mască sonoră, artistul dă poeziei sale prerogativele cultului religios. Recitând, Poetul oficiază un rit barbar, la care ar trebui să participăm cu pietatea înfricoșată a inițiaților, dar pe care, neînțelegându-l îl gustăm — auditori ignari și profani — ca pe o năstrușnicie estetică.

Călinescu nu este — oricum s-ar fi considerat pe sine în această privință și oricare ar fi fost considerația altora față de el — un virtuoz, în sensul rinascimental al cuvântului *virtù*. Ar fi vrut, desigur, să treacă drept un *uomo universale*, o energie polivalentă, scriind, pictând, făcând muzică și arhitectură, priceput în ale gastronomiei ca și în ale istoriei literare. Pico de la Mirandola, Leon Battista Alberti, Pomponius Laetus și mai presus de ei Leonardo, ar fi putut să-i fie modele exemplare. Simți însă în gesturile, în agitația fertilă a spiritului său, în erudiția sa, în diversitatea măștilor sale o energie barocă. Inteligent, curios, versatil, polimorf. Adevărat Ulise care cutreieră mările literelor și artelor, coboară în Infern pentru a vorbi față către față cu scriitorii. Un Ulise deloc elin, (deși avînd mai presus de toate nostalgia ordinei clasice, a columnelor albe ale unei arhitecturi ideale), mai curînd baroc. Da, îl văd, ca într-o gravură din secolul al XVII-lea,

înfățișându-l pe eroul Odiseii în încăperea Circe-ei, rezistînd tentațiilor ei, sucombînd însă tuturor ispitelor propriului său spirit. Un Ulise baroc, politrop, cu vorbire meșteșugită.

Nimic nu-i era de ajuns unui asemenea spirit, unei asemenea *virtù*, (pe care trebuie să i-o concedem). G. Călinescu nu admitea (el însuși o declară) „specializarea indivizilor pe facultăți ale spiritului“. Marele scriitor poate fi mare om de știință sau mare politician. În orice caz un critic poate fi (și este uneori) un artist. Desigur — criticul el însuși o mărturisește — între aceste două manifestări ale spiritului, între creație și critică există, în același timp, o interdependență dar și o independență reciprocă a termenilor.

Dar să revenim la profilurile lui G. Călinescu. Rareori îndemînarea desenatorului care-și face exercițiile creionînd portretele celor din jur pe manșeta scrobită, arta moralistului surprinzîndu-și cu înduioșat-ironică luciditate semenii în gesturile lor caracteristice, au atins reușitele unora din aceste „profiluri“. Moralistul remarcă trăsături pe care uneori le încadrează în tipologii (ca un La Bruyère), alte ori dă portretului schițat de el sigiliul unicei individualități (ca un Saint-Simon). Modelele lui Călinescu ni se impun, înainte de toate, prin prezența lor fizică. În făptura lui Enescu „este o lenevie și o moliciune fără efeminare, rece ca anatomia geometrică a statuarei antice“; Stere ne apare ca „un boier de țară năvălînd pe toată ușa, odată cu ceața și mirosul de zăpadă“; Jean Bart emite „sunete guturale grozave ca scurte comenzi de bord“, iar Pârvan ne privește cu „doi ochi de o profunditate tulburătoare și ironică, obraji cu proeminențe mongolice, severi, stăpîniți, un rictus protestant în colțul gurii, disprețuitor, eroic și copilăros totdeodată“. Călinescu se oprește, cu privirile romancierului curios, la aparențele fizice ale „eroilor“ săi, străbătînd prin ele, dincolo de ele, în universul lor spiritual descoperit cu ochii criticului. Portretele acelor oameni care au fost, nu sînt efigii idealizate ca acelea ale lui Iorga. Ele nu sînt încremenite în bronz ori marmură, ci trăiesc în lutul, am putea spune românesc, al unei arte cronicărești subțiate printr-o rafinare de veacuri.

Ca și Sainte-Beuve și, în fond, ca orice iubitor al moralizatorilor care descriu „caractere“ (dar și ca orice prozator preocupat

pat de balzaciana descriere a tipurilor umane) G. Călinescu vede adeseori opera prin creatorul ei. Metoda sa, pînă la un punct (esențial, însă) nu diferă de aceea a lui Sainte-Beuve, așa cum el însuși o formulează : „Metoda lui Sainte-Beuve este de a desprinde fără nici o veleitate de compoziție, pe măsura lecturii documentelor, liniile morale distinctive, revenind, dacă este posibil cu alt prilej, la documente despre același personaj. Portretul se face singur, într-asta stă *le charme*.” Dar și portretele lui Călinescu par să se alcătuiască singure, din mici gesturi relatate, din cuvinte ale eroului, din rezumatul operelor sale, ca și din scurte formule care revelează, sub pielea criticului, moralistul. *Paul et Virginie* poate fi pusă în valoare nu atît prin explicarea tezelor lui Bernardin de Saint-Pierre din *Études sur la nature* cît prin figura scriitorului-filosof : „Om sedentar, visînd o libertate în fond nesocială, asemeni aceleia de care se bucurau Paul și Virginia”. Impresiile lui Bernardin, șocat, după luarea Bastiliei, de unele măsuri de ordine privind închiderea Parisului, sînt mai semnificative pentru filosofia sa morală decît „legile” ordinii universale descoperite de el. Nervos din pricina închiderii Parisului, acesta „nu se lasă pînă nu află o poartă cu grilajul rupt și nepăzit, se plîmbă puțin pe cîmp, apoi liniștit de a nu-și fi pierdut drepturile naturale se întoarce acasă”. Și Călinescu, după ce narază anecdote privind viața lui Bernardin, după ce spîcuiește cîteva texte și cîteva opinii ale scriitorului apologet al naturii (despre care nu uită să spună că „nu studiase serios efectele biologice ale armoniei optice dintre negresă și alb”) încheie portretul care e totodată o viziune asupra operei, printr-o formulă pregnantă : „Filosoful era un copil care visa arbitrarul”.

Cînd G. Călinescu se preumblă nu prin galeria de portrete ale scriitorilor, ci printre rafturile cu cărți (și cronicile sale alcătuiesc, înainte de toate, un jurnal de lectură) criticul formulează idei-imagini. El e un cititor privilegiat prin cultură, gust și propria sa pasiune scriitoricească. Gata să se lase cucerit, el își rezervă dreptul de a cuceri. Asediat de cartea pe care o citește, el o investește la rîndul său. Nimic nu i se pare inexpugnabil criticului pătrunzător, nici un impas nu i se pare definitiv acestui Ulise rătăcind pe marea cuvintelor.

Fie că scrie despre *Cartea cu jucării* a lui Tudor Arghezi, despre *Orașul patriarhal* al lui Cezar Petrescu, despre *Imagini italiene* ale lui Tudor Vianu, ori despre *Pajerele* lui Mateiu Caragiale, prin meandrele analizei, dincolo de toate divagațiile unui eseist, meditănd asupra celor mai diverse subiecte — psihologie și sociologie, istorie sau etnografie — se revelează pasiunea esențială a acestui critic: *literatura*. Delicioase digresiuni călinesciene vădind arta conversației critice! De la simpla reflecție asupra „parodiei” (de vreme ce vorbește despre To-pîrceanu), prin excursul asupra emoțiilor (atunci cînd recenzează *Itinerariul sentimental* al lui Perpessicius), pînă la observațiile despre „esența muzicală a poeziei”, toate marginaliile pe care acest spirit vivace le face la propriile sale expuneri te încîntă prin asocierile și disocierile surprinzătoare la care procedează, chiar dacă guști evoluția mișcărilor, gestică ideilor, doar ca pe niște acrobații ce te fascinează dar care nu izbutesc (și nici nu vor) să te convingă. Căci încă o dată, pasiunea esențială a lui G. Călinescu nu este aceea a ideii, ci a verbului literar, este literatura înșăși. Chiar atunci cînd obiectul literar asupra căruia se apleacă este mediocru, criticul participă la o luptă spirituală majoră. Căci monstrul proteic care-l atrage, pe care-l urmărește Călinescu, literatura, este, pentru el o „nevoie a spiritului” — ca să folosesc cuvintele pe care el însuși le aplică, cu generozitate lui Jean Bart. Nevoie a *ficțiunii critice*. Destinele literaturii, nu numai existența ei îl fascinează, după cum încearcă să surprindă destinul necesar nu simpla existență contingentă a eroilor săi fictivi. Căci nu numai ceea ce *este* îl preocupă pe critic, ci ceea ce ar dori să fie. Cronicile alcătuiind, cum am spus, un jurnal de lector, cronicarul nu e numai publicistul care scrie la întîmplare despre ceea ce apare, despre ceea ce se întîmplă în lumea literară, ci despre ceea ce ar *vrea* să se întîmple. El nu năzuiește să surprindă doar istoria literară care *se face* în timpul său, ci destinele unei literaturi, procesul necesar al devenirii ei. De aici insistența criticului pentru a demonstra *actualitatea* trecutului literaturii noastre. Ca într-o viziune simultană (deși nelipsindu-i perspectiva istorică) el îi vede pe Eminescu și pe Arghezi, pe Creangă și pe Sadoveanu contemporani. Înțelegem din unele articole apărute în perioada în care Călinescu lucra

la marea sa monografie eminesciană, că fervoarea de care dădea dovadă analistul erudit, nu era decît aplecarea firească a unui spirit care trăind în literatură și din literatură, vede literatura toată ca un organism viu, prezent. Un critic fără judecăți despre Eminescu, ne spune el, nu este un critic. Între critic și istoric literar nu e, desigur, decît un raport de contiguitate, nu și de necesitate. Dar cel care vrea să sesizeze *noutatea* pe care o aduce o operă literară, nu se poate măr-gini doar la prezența ei într-o actualitate tranzitorie, ci la existența ei într-o literatură perenă. Astfel articolele publicate în revistele anilor '20 și '30, sînt pietre pentru monumentul de mai tîrziu al *Istoriei literaturii române* în care, poate nu întru totul conștient, Călinescu a dat nu numai cea mai de seamă *cronică de familie* a literaturii noastre, ci în același timp — ca acei bătrîni capi de familie care înregistrau odinioară, în psaltirea casnică, evenimentele mari ale seminției lor — istoricul ne-a oferit o vastă încercare asupra *destinelor literaturii române*.

Deși a scris ani de-a rîndul cronici și recenzii, G. Călinescu nu se vrea pe sine cronicar al literaturii curente. El ne avertizează asupra primejdiiilor confuziei între critică și cronică literară. E împotriva acelei mentalități care pune de o parte „clasicii” morți și de alta scriitorii vii. Întrucîtva asemenea lui T. S. Eliot, criticul român vede în literatură o vastă ordine în care trecutul este prezent în măsura în care e viabil, în măsura în care cei vii sînt în stare să-l învie. Ordine ce se modifică neîncetat prin apariția unui nou scriitor sau a unui nou critic avînd o nouă viziune de ansamblu. Creangă, mort în 1889, abia în 1930 devine pentru Călinescu un scriitor modern, de ajuns de apropiat spre a putea fi înțeles, destul de depărtat pentru a putea fi judecat. Modern în lecturile și gustul său, Călinescu repudiază falsa modernitate a iconoclaștilor, a celor pentru care literatura nu există decît începînd cu ei înșiși și cu generația lor. O falsă critică „pierdută în cotidian” este tot atît de primejdioasă ca o falsă critică a istoricilor literari cantonați în unicul domeniu, îndepărtat în timp, al studiilor lor erudite. Critica criticii devine o critică a culturii, a spiritului unei epoci, atunci cînd Călinescu remarcă, de pildă, discrepanța între *situația* lui Eminescu și *prezența*

sa. Bucurîndu-se de o înaltă situație în lumea școlară, în opinia publică, cel mai mare poet al literaturii române e aproape inexistent (criticul vorbea în 1937) în conștiința vie creatoare sau critică românească. „Nici un poet român nu îndrăznește să tăgăduiască direct pe Eminescu, dar îl tăgăduiește pe furiș.“

✧ Deși, cu un bun simț mai puțin cartezian, mai degrabă românesc, Călinescu judeca critica din timpul său în care abundau teoriile, din care lipsea însă gustul, el însuși cade uneori pradă tentației discursive, teoretizatoare, dogmatice. Astfel, chiar atunci cînd declară că faptele sînt ostile teoriilor, nu se poate împiedica să nu proclame un fel de edict al romanului românesc. După el, Rebreanu este creatorul acestui roman, dar și cel care a intuit „adevărata cale pe care un român poate deocamdată merge cu sorți de izbîndă“. Pornind de la o constatare sociologică în ce privește structura societății românești, ca și de la o sumară analiză psihologică a „scriitorului român“, Călinescu socoate că „noi nu vom putea da multă vreme decît Ioni“. Aceleași considerente de ordin sociologic — surprinzătoare la el — îl fac să nege nu numai posibilitatea în timpul său al romanului de analiză, în perimetrul literaturii române, ci să nege validitatea analizei ca atare. „Credința noastră este că în principiu vremurile noastre nu sînt potrivite pentru a despica firul în patru...“

Nu bagi de seamă unele lucruri, unele subtilități, fețele ascunse ale unui critic, cele pe care posteritatea sa — apologeti sau detractori, deopotrivă — le trec, îndeobște, cu vederea, decît atunci cînd îl *citești pentru adevăr*. Cuvintele acestea din urmă le-a scris Călinescu într-un articol-panegiric la moartea lui Ibrăileanu. Sînt tocmai acele cuvinte, acea formulă pe care trebuie să ne-o însușim pentru ca lectura noastră să dobîndească demnitatea actului critic, fără să piardă farmecul pe care numai adevărata înstrăinare de noi înșine o poate oferi. Numai prin infidelitatea neconținută față de eul nostru detestabil, din fidelitate pentru un adevăr mereu rîvnit, niciodată atîns, critica noastră poate tinde spre suprema ei împlinire: aceea de a face ca opera literară pe care o investește să devină ea însăși. Înseamnă oare infidelitatea aceasta față de noi înșine, o pierdere a spontaneității, a originalității? Nicidecum. Alergînd în jurul propriului tău ombilic, ai toate șansele să nu-l

captezi niciodată, gonind departe de tine, cât mai departe, ai câteva șanse cel puțin, să te surprinzi pe tine însuși la limitele tale cele mai extreme.

E surprinzător, la prima vedere, să constăți că, tocmai acel critic în care discipolii urmau să vadă, mai târziu, întruparea criticii creatoare, iar adversarii încarnarea impresionismului subiectivist și anarhic, adoptă nu o dată în scrisul său o poziție contrară unei critici creatoare, și cu atât mai mult anarhismului subiectivist. Atunci când G. Călinescu încearcă să definească critica lui G. Ibrăileanu (într-un articol publicat în 1936) el începe prin a repudia o anumită critică creatoare. Într-adevăr, unii „au început a socoti critica drept creațiune — și... a-și alege temele în așa chip încît arta proprie să iasă în evidență. Scriitorul devine în felul acesta un simplu mijloc al promovării talentului critic, nu scopul însuși al articolului“. Refuz al unei critici cu valoare literară de sine stătătoare? Cu câțiva ani în urmă (în 1927), G. Călinescu pleda împotriva prejudecății (încetățenită la noi prin autoritatea lui Titu Maiorescu) conform căreia un critic nu poate fi un creator în domeniul literaturii. Dar tot atunci susținea că, deși artistul poate face critică și criticul artă, „un gen mixt critico-artistic nu există“. Călinescu este prea mult adeptul unor clasice delimitări ale genurilor pentru ca el, critic de creație exemplar, să admită o critică creatoare deși opera sa reprezintă tocmai o asemenea modalitate critică. Astfel înțelegem cum, în 1936, îl elogiază pe Ibrăileanu care, în mod evident nu socotise critica drept „creațiune“. Dealtfel, în acel articol-panegric închinat lui Ibrăileanu, G. Călinescu apără o modalitate critică ce nu-i era, cîtuși de puțin, proprie, o critică „fără preocupare de stil“, dar principială, eliberată de empirism. Ibrăileanu este „ca critic de idei, Taine al nostru“. Cît de bine înțelegea Călinescu necesitatea schemelor, a principiilor, a speculației, a ideilor! Găsim în același vechi articol din 1936 câteva rînduri, surprinzătoare prin clarviziune, profetice chiar: „Calea criticii de mîine este aceea pe care o arată Ibrăileanu: predispozițiune speculativă și experiență interioară, lipsă de stil, ariditate chiar, talent de a exprima ideea critică, un talent literar cu temă critică, sfortare de penetrațiune și fuga de arta superficială a paginilor ritmate“. Dacă toate aceste deziderate ale unei critici

viitoare riguroase se găseau prefigurate în opera lui Ibrăileanu, dacă G. Călinescu a urmat lecția criticului ieșean, care „ieșia noaptea să se vîneze pe sine însuși, să-și prindă propria umbră, fiindcă el era un metafizic” — ne putem îndoi. Dar nu ne îndoiim că a existat în G. Călinescu, subiacent, o apetență spre un gen de critică pe care n-o putea realiza, căci îi lipseau pentru aceasta darurile naturale. El însuși, dealtfel, o recunoaște, cu o remarcabilă luciditate: „E cu puțință ca natura să nu ne dea mijloacele să ducem mai departe opera lui Ibrăileanu, dar pînă la venirea altora, cei tineri pot învăța de la el arta timidității”.

Această artă, reclamînd renunțare la sine, a desprins-o, oare, G. Călinescu el însuși? Sînt interesante, prin reflex asupra autorului lor, *Meditațiile sale în jurul lui E. Lovinescu*, scrise nu mult după moartea acestuia. Dacă în repetate rînduri Călinescu și-a exprimat rezervele față de seniorul său, de la care deprinsese atît de multe, care-i gătise calea în mare măsură (după cum Titu Maiorescu le-a gătît-o amîndorura și nouă tuturor), dacă adeseori făcuse aluzii acide la istoricul *Civilizației române* (tratată „pe prea multe pagini”), de astă dată, în iulie 1944, își mărturisește admirația față de pasiunea lui E. Lovinescu pentru viața literară. În această pasiune, Călinescu se întîlnea cu Lovinescu. Dar între ei remarcă o deosebire pe care noi înșine o sesizăm mult mai anevoios. Deosebire temperamentală: Lovinescu ar fi fost un încrezător, pe cînd el ar fi un anxios. Și unul și altul ar face însă același efort de rezistență la gol.

*A fost Călinescu un anxios? Se căsca oare lîngă el un hău peste care efortul său creator încerca să dureze o punte? Cînd îl auzim afirmînd: „Creația este un protest împotriva golului, un stupefiant prin care suportăm amețeaua pe marginea abisului” — îndrăznim să credem că acest „gol”, „acea amețea” exprimă o experiență personală, că n-a fost străin de vertijul pascalian. Dar nu. În afara aprehensiunilor unei constituții labile, înclinate mai curînd spre exaltări decît spre depresiuni, el n-a fost un anxios.

Cu un patos care nu-i era specific — probabil reținîndu-se să vorbească despre anumite lucruri prea-intime din acea pu-doare care ne reține să dăm în vileag înclinațiile noastre cele

mai ascuns-îndrăgite — Călinescu făcea, în articolul *Ascensiune* o mărturisire de credință. Era mărturisirea unei ascensiuni, pe o scară a aspirațiilor, spre un ideal al criticii. Din ziua în care — ne spune el — a simțit „chemarea de a face judecăți literare“, zi în care Gorgona i-a „împietrit inima și pasul“, el n-a încetat să se ridice. De la voința de a pricepe creația altora, prin încercarea de a crea el însuși, de la sugerarea impresiilor, la nevoia de a rezuma experiența sub forma unor principii, de la exercitarea discernământului critic, la practica expresiei critice, Călinescu a încercat neîncetat să se *înalte*. Statornicia principiilor critice, demnitatea criticii, umilire a Eului prea-personal, pentru exaltarea valorilor obiective, iată câteva din virtuțile după care criticul nostru a jinduît.

Ceea ce ne surprinde, citind criticile lui Călinescu este, mai presus de orice, generozitatea celui care a scris acele pagini. Vedem, îndeobște, într-însul, criticul care a așezat pe o scară ierarhică, esteticul, deasupra celorlalte valori. Dar, iată-l pe omul care a folosit sarcasmul, ironia, avînd gesturi de bună-tate, manifestînd preocupări etice cu totul remarcabile. Iată-l înțelegător cu Bogdan-Duică în care descoperă un Tinabaschi al literaturii noastre, sensibil la poezia minoră, la puritățile lirice ale lui St. O. Iosif „depășind conținutul psihologic al cuvintelor“, la lirismul „elevat“ leopardian al lui P. Cerna. Cînd moare Gib I. Mihăescu scrie mai mult decît un necrolog, o confesiune a afecțiunii sale pentru scriitorul mort prea curînd, o *mea culpa* întristată pentru că nu-i scrisese autorului *Rusoaicei*, internat într-un sanatoriu, o ultimă scrisoare. Observatorul atent la amănuntul concret, la *chipul* ființelor, remarcă „fața de beduin, cu ochii străvezii“ a lui Camil Petrescu, dar moralistul simpatetic nu uită să noteze ingenuitatea luminii ce se aprinde în acei ochi, și să scuze prin aceea inocență, enormitatea spuselor lui Camil, „consecință a bunei-credințe cu care discută și mijloc eroic de a scoate pe adversar din pozițiile lui“. O adevărată obsesie a eticului s-ar putea desprinde, analizînd îndeaproape aceste texte călinesciene. Încă tînărul Călinescu are o virtute — rară la cei tineri —, aceea a respectului. E tipic gestul său pe care-l surprindem într-o anumită ocazie, gest pe care el însuși îl notează — nu fără blînda auto-ironie a unuia ce se vede pe sine brusc copilărit — și anume,

acela de a frământa „sufletește“ o căciulă în fața „domnului Stere“. Cu toate idiosincraziile sale, atunci cînd Călinescu se apropie de un scriitor, el *este* deja aproape de el. Mai exact : primul gest al criticului nu este acela de a-și *apropia* opera unui scriitor, de a face dintr-însa pretext al propriei sale speculații creatoare, ci de a și-o *apropia*. Și mai exact : Călinescu uzează, înainte de toate, de o preumană simpatie pentru a înțelege și a cîntări valoarea unei opere, intuind-o cu un ochi al inimii, care își are rațiunile sale proprii, care *vede* mai bine și mai adînc decît acela al rațiunii. Nicăieri respectul nu este mai prețios decît în ce privește obiectul demersurilor tale. A respecta cartea, pe care o recenzezi, poetul pe care îl judeci, literatura în spațiul căreia trăiești țin de o virtute esențială a criticului. Acesta nu este un adulator, dar nici un contemptor. E semnificativ modul în care — cu toate erorile, viciile de perspectivă, cu tot coeficientul inevitabil de subiectivism — Călinescu judecă critica timpului său. L-am văzut generos cu Bogdan-Duică spre deosebire de o întreagă presă care-l persifla pe eruditul pedant și academic ; îl admiră pe Paul Zarifopol ca istoric literar sagace, editor conștiincios și critic „malițios“. Îl surprindem pe criticul ironic care simula uneori cinismul, înduioșîndu-se de o trăsătură cald-umană, cum era teama lui Ibrăileanu de a nu face pe altul să sufere. Dealtfel, rare pagini de pioasă devoțiune și fină analiză ca cele pe care le dedică criticului de la *Viața Românească* a cărui „umbră mitologică“ se vede că a planat, tutelară, peste înnoptările sufletești ale mai tînărului critic. E elocvent, apoi portretul atît de cald, al lui Vasile Pârvan, apologia pe care literatul, *homo aestheticus*, o face eroismului tragic întruchipat în ființa patetic-sobră a magistrului. Înveșmîntat în redingota profesorală, Vasile Pârvan i-a apărut lui G. Călinescu „expresia cea mai desăvîrșită a unei idealități obștești“. Ceea ce l-a impresionat era voința eroică de muncă a istoricului, lipsit de fapt de o reală capacitate de muncă, voință ce izvoră dintr-o reacțiune sănătoasă a omului față de un univers advers, și dintr-o înaltă conștiință alimentată de un cult, aproape păgîn, al morților. „Toată activitatea lui Pârvan pare îndreptată către acest scop : însuflețirea pietrelor, comemorarea morților, aruncarea de punți în nimic.“ S-ar putea face o comparație în privința unui etos al muncii

— pe temeiul însuși al textelor călinesciene — între câțiva mari laborioși : Hasdeu, Iorga, Pârvan, Bogdan-Duică. Și în această serie, raportându-se la ei, îl putem include și pe G. Călinescu. Pentru autorul lui *Șun* munca nu este enorma laboare propulsată de o viziune exaltată a lui Hasdeu, nici virtutea unui Bogdan-Duică defrișând cu răbdare hățişul amănuntelor, investigând cu răccală (și cu o secretă patimă) tot ce ține de un „obiect“ al istoriei literare, nu este nici „odihnă a spiritului, grație, formă minimă de efort“ ca la N. Iorga despre a cărui „minte fenomenală“, Blaga spunea că seamănă cu o uzină ce-și declanșează subdiviziunile automate, nici nu e „asceză, înfrângerea unui trup șubred, luptă îndrăjită pentru atingerea unui țel filosofic al vieții“ ca la Vasile Pârvan. G. Călinescu nu este un *bos suetus ad laborem*, deși admiră marile energii de care se simte atras. El este artistul pentru care dificultatea însăși se convertește în facilitate simulată. L-am putea asemăna pe Călinescu, în această privință, cu un artist al trapezului care execută cele mai dificile și riscante mișcări, pentru care a muncit îndelung pregătindu-le, cu grația și ușurința firească a unei arte consumate, preschimbate în fire.

Perspectiva etică intervine uneori în judecățile criticului. Dintr-o asemenea perspectivă etic-socială judecă el romanul românesc, limitele și posibilitățile sale ; tot astfel cîntărește critica timpului său, căreia îi propune neîncetat imperativele unui etos de înaltă răspundere. Și de ce să nu adăugăm că, tot din acest imbold etic purcede tonul cald, afectuos cu care criticul — înclinat dealtfel, prin natură, spre maliție — își tratează confrății scriitori, în profilurile sau în cronicile sale.

Nu este, și nu va fi multă vreme critic român care să nu aibă de învățat de la acest maestru atît de puțin magistral, atît de puțin pedant și scolastic, atît de degajat și proaspăt în tot ce spune. „Cînd critica lipsește, arta decade...“ Dacă ar exista un fel de panteon literar, s-ar putea înscrie pe ea, între alte cîteva dictoane, această formulă proclamînd necesitatea criticii. Dar tot astfel s-ar putea spune : cînd criticii sînt mitizați, critica și arta decad. Călinescu avea perfectă dreptate : „Oamenii mari în genere nu sînt *exemplari*. Nu-i poți lua ca pildă pentru năzuinți proprii. Geniul, întîmplarea stau la temelia gloriei lor. Iar acestea nu se pot imita.“ Aceste cuvinte, pe care

criticul le nota meditînd asupra destinului lui Pârvan, „minte normală într-un suflet eroic“, se pot aplica și scriitorului G. Călinescu.

La moartea lui E. Lovinescu, peste pragul casei căruia nu mai pășise de mulți ani, Călinescu îi aduce un afectuos omagiu. El ne spune că va continua să-l vadă pe Lovinescu în cerul lui de prieteni, exercitînd în continuare magisteriul său critic. Noi înșine îl vedem pe G. Călinescu „mai sus“, într-un empireu al celor aleși, exercitînd de acolo prin întreaga sa operă, vie printre noi, „o funcție literară infinită“. Și chiar dacă, în peregrinările noastre prin infernul, purgatoriul și paradisul litercelor, nu-l vom lua pe G. Călinescu, drept unic maestru, îi vom saluta adînc umbra odată ajunși și noi în limbul artiștilor cuvîntului.

NOTE ȘI COMENTARII

LIVIU REBREANU

¹ Nu este examen mai evident pentru probarea neapartenenței romanului „țărănesc“ al lui Liviu Rebreanu la categoria romanului „postrealist“ (cum îl numește R.-M. Albérès) al „gliciei“, decît analiza sa în raport cu „romanul rustic“ sau „regionalist“ francez, italian sau spaniol. Nimic în opera scriitorului nostru din pitorescul descrierilor pline de savoare ale regiunii Sologne (Maurice Genevoix, *Raboliot* — 1925), ale regiunii Limousin (Charles Silvestre, *Domnul Terral* — 1931), ale regiunii Auvergne la Henri Pourrat etc. Toate aceste romane se concentrează în jurul unui nucleu dramatic, iar temele dramei se reduc la cîteva variante. După Albérès, la tema pămînturilor „blestemate“, la acea a luptei între două familii rivale, la tema fetei care a păcătuit, a fiului risipitor, a chefliului care distruge gospodăria, precum și la incidența cu viața rurală a unei drame mai vaste — cum este războiul (cf. R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 95). Tipologia acestor convenții tematice este inevitabil sumară, iar maniera tratării lor stereotipă. Rebreanu se salvează, paradoxal, prin detașare estetică de valorile sentimentale ale solului natal, pe care le cîntă romancierii „gliciei“, și prin viziunea elementarului, a general-umanului care depășește fixarea „regionaliștilor“. Pe el nu-l pasionează (ca pe un Vicente Blasco Ibanez, viața într-o huerta blestemată valenciană) relieful solului, magia peisajului, felul în care pămîntul „vorbește“ oamenilor, le impune un destin, misterul unui ținut. Nimic „regionalist“ în eposul transilvan din *Ion*, chiar dacă, în ce privește reprezentarea vieții familiei Herdelea, romancierul recurge la mijloacele obișnuite ale „zugrăvirii“ realului. Țăranii idilici ai lui Gessner (care pot fi recunoscuți în literatura sămănătoristă) sentimentalismul unei George Sand (ale cărei romane înfățișînd viața la țară erau mult gustate de Nicolae Iorga), ca și „glicia“ romancierilor regionaliști care fac să comunice inimile cu

peisajul, făcînd din mediul fizic mai mult decît un decor, un principiu activ al dramelor), toate aceste soluții sînt depășite de Rebreanu. Romanele sale sînt ireductibile la formula „zugrăvirii” — roze sau sumbre — a „vieții la țară”.

² În conferința-răspuns la ancheta Institutului de literatură, publicată mai apoi în *Revista Fundațiilor* (VII, nr. 11, nov. 1940) și retipărită în *Amalgam* (1943), scriitorul se referă la o experiență personală cu „prototipul” real al lui Ion. Despre arzătoarea poftă de a avea pămînt a acestuia ne spune: „Din toate vorbele lui se simțea o dragoste pentru pămînt aproape bolnăvicioasă. Pronunța de altfel cuvîntul pămînt cu atîta sete, cu atîta lăcomie și pasiune, parc-ar fi fost vorba despre o ființă vie și adorată...”

³ În legătură cu psihologia obsesiei din *Pădurea spînzuraților*, critica a crezut, încă de la apariția cărții, în existența unui model românesc rus. S-a vorbit despre „rusismul” romanului (*Ideea europeană*, IV, nr. 110, 14—21 ian. 1923), despre faptul că autorul ar fi fost „obsedat de învechitele scrieri rusești” și că Apostol Bologa ar fi un „personaj tolstoian” care „trece prin torturi sufletești ca printr-un vis urît, cu dibuiri și cu divagări de misticism bolnav” (*Vieața nouă*, VIII, nr. 12, 1 febr. 1923). E. Lovinescu, apologet convins al romanțierului („...pe altarul lui Rebreanu jertfim toată epica română de la Filimon pînă la Sadoveanu” — *Spre ziuă*, I, nr. 4, aprilie 1923) înclină și el să creadă că „misticismul eroului” poate fi privit ca „o influență a literaturii rusești”. Dacă se poate vorbi despre o corespondență cu unele opere rusești, acestea nu sînt cele ale lui Tolstoi (în pofida prezenței „războiului” în romanele și nuvelele sale) ci, mai curînd, ale lui Dostoievski. Recunoaștem în romanul lui Rebreanu opresiunea psihică, ambivalențele, elanurile mistice, căderile, halucinantul înaintării cvasisomnambulice pe care le întîlnim în scrierile dostoevskiene. Dealtfel, unicul magistru literar în proiectarea unei conștiințe nefericite, tragice pe care-l putea avea Rebreanu, era Dostoievski.

⁴ Cf. Addenda la Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. V, *Pădurea spînzuraților*, ed. critică de Niculae Gheran, Minerva, București, 1972, p. 696.

⁵ *Id.*, p. 695.

⁶ *Id.*, p. 670.

⁷ Cf. E. Lovinescu, *Critice*, VII, Editura Ancora, București, 1920, pp. 119—132.

⁸ G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, compendiu, E.P.L., București, 1968, p. 285.

⁹ N. Manolescu, *Lecturi infidele*, E.P.L., București, 1966, p. 50.

¹⁰ Printre comentatorii lui Rebreanu, unul care n-a fost critic, dar trăise și dăduse expresie unui sentiment tragic al existenței, Vasile Pârvan a intuit caracterul *negru*, tragic — în sensul anticelor tragedii — al narațiunii lui Rebreanu. Într-o scrisoare (din 11 decembrie 1920) pe care i-o trimite romancierului, mulțumindu-i pentru *Ion*, declară: „Este una dintre creațiile cele mai *puternice* pe care le-a dat literatura noastră în ultimele două decenii. Sobrietatea, obiectivitatea și sinteza monumentală a inspirației, linia larg comprehensivă a compoziției, dispoziția de suflet dominator melancolică (aproape primitiv-antică) a întâmplărilor și soartei omenești, dau operei d-tale caracterul și valoarea artistică general omenească, care asigură trăinicia peste orice fel de contingente contemporane“ (Vasile Pârvan, *Correspondență și acte*, Buc., Minerva, 1973, p. 213).

¹¹ G. Călinescu afirma, pe bună dreptate că: „În lumea satului există toată scara valorilor morale, ca în orice societate, însă fără cărturarism“ (*Viața românească*, XXXI, 1, ianuarie, 1939, p. 83). De asemenea, pledează pentru complexitatea virtuală a țăranului: „Ei bine, înțrebăm: țăranul să n-aibă el viață morală, să n-aibă el complexitate? Dar el are în tradițiile și literatura lui orală toate elementele adaptării prin idei. Când tună, el se-nchină în fața puterii lui Dumnezeu (crede deci într-un factor absolut), în dragoste aduce motivarea lui estetică ori economică, dar motivare. Lucrul acesta e atât de limpede, încât putem afirma fără stînjenire că între un țăran sănătos și d-l Camil Petrescu nu e nici o deosebire de complexitate, ci numai una de fințe. Dar fințea nu formează obiectul romanului. Țăranul și Kant își pun aceleași probleme, cu deosebire că cel din urmă le rezolvă cu altă tehnică“ (*id.*, *ibid.*). Așadar, a apăra „romanul țăranesc“ nu înseamnă a pleda pentru primitivism. *Răscoala* este, în

acest sens, romanul „unei societăți proaspete, riguroase, de aceea cam aspre, în care conștiința e înaltă, dar nu poate face altceva decât să ia cunoștință de instinctele sale“ (*Adevărul literar și artistic*, an XIV, seria a II-a, 783, 8 dec. 1935).

¹² Deși termenul „monumental“ — folosit ca o categorie estetică este un fals concept al istoriei literare, una din ereziile unei părți din critica recentă, el se potrivește, fără îndoială, la caracterizarea operelor majore ale lui Liviu Rebreanu. *Ion* și *Răscoala* sînt construcții monumentale. Ele revelază virtutea constructorului perseverent, vigoarea zidarului îndărătnic care nu se lasă pînă nu aduce clădirea — cu turnuri, bolți și firide — sub un acoperiș. Deloc muzical în spirit, lipsit de talentele plasticianului, Rebreanu e un arhitect din stirpea acelor meșteri ardeleni care au zidit case-cetăți sumbre, dar înfruntînd veacurile. În dosul zidurilor groase, al porților închise se petrece tragedia violentă, sîngeroasă, a posesiunii.

NICOLAE IORGA

¹ În amplul studiu introductiv la *O viață de om așa cum a fost* (reeditată de Valeriu și Sanda Râpeanu, cu note și comentarii, Minerva, 1972), Valeriu Râpeanu luminează unele din arcele personale ale lui Nicolae Iorga, analizînd acele elemente biografice — complexe psihice, acte, idei — care concurează la alcătuirea imaginii pe care marele om o oferă despre sine.

² A cultiva amintirea nu înseamnă a întreține inerția epigonică. Departe de a se voi doar continuator, Iorga a avut de timpuriu conștiința că are de spus ceva ce nu s-a spus. Cu cine avea să confrunte *spusele* sale încă nespuse dacă nu cu verbul aceluia în care recunoștea geniul tutelar al literaturii românești, cu verbul eminescian. „Poetul fără păreche“ (ca și călinescianul „nepăreche“ — *n.n.*) a fost pentru mine o revelație fulgerătoare, un strămutător subit, ca prin minune, în altă lume — mărturisește istoricul în *O viață de om*. Dar, căutarea unui drum propriu însemna pentru el ruptura cu epigonismul eminescienilor de sfîrșit de veac : „...încercasem să-mi deschid un drum deosebit de al eminescianismului complet uzat, singurui stăpîn atunci pe lirica românească“.

³ Iorga își justifică memoriile prin interesul pe care îl poate avea istoria devenirii morale a unui om („Aname, felul cum, din ce a văzut, din ce a cetit, din ce s-a prelucrat în el însuși, pe ce căi misterioase a alcătuit ființa lui morală“).

El consideră o asemenea lucrare drept „o istorie de idei, și ideile merită a fi știute, în originea și dezvoltarea lor“. Fără îndoială. Și o parte a unui asemenea program este realizată în *O viață de om așa cum a fost*. Dar, deși cugetător, Iorga nu este un filosof. El nu operează cu idei generale, cu abstracții. Filosofia îl ispitise, în prima tinerețe, și (cum însuși o mărturisește) primul său gând a fost să i se dedice. Dar el rămâne un istoric preocupat de desfășurările concrete ale existenței umane (sau, cel mult, de adevărurile universal concrete, ca să folosim un termen hegelian).

⁴ I. Negoițescu a observat că : „...la N. Iorga, stilul istoricului este mai spontan, mai senzual necontrolat decât al literatului“ (*Despre stilul istoricului Iorga*, în *Scriitori moderni*, E.P.L., Buc., 1966, p. 234). Da, aceasta este aparența. În realitate, stilul literatului este mai inhibat de cenzurile care, în economia spirituală a lui N. Iorga, jugulau artistul. Tărîmul istoriei (care pentru el era o artă) pare mai necontrolat, doar pentru că într-insul opera, înainte de toate, conștiința istoricului, iar cea a artistului era mai degajată de cenzura estetică. I. Negoițescu îl aseamănă pe N. Iorga cu Renan (cf. *Despre stilul istoricului Iorga*, în *Scriitori moderni*, E.P.L., Buc., 1966, p. 233). Nici o asemănare între cei doi scriitori. Nimic, la Iorga, din atașamentul entuziast la filosofia germană, din fervoarea scientistă a lui Renan, din atitudinea ambiguă a răspopitului față de creștinism. Nimic din marmoreana răceală a discursului, din amărăciunea celui lipsit de har. Iorga vorbește despre „paradoxele amare ale lui Ernst Renan“ ca și despre studiile sale din care „rezultă zădărnicia vieții“ (*Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea legăturilor lor*, E.L.U., Buc., 1968, vol. III, pp. 475—476). Jules Michelet, în schimb, are o formă a geniului cu care o putem asemana, pe aceea a istoricului român. La unul ca și la altul întâlnim virtutea comunicării intime, nemijlocite, în transa entuziasmului sau a minici, cu obiectul cercetării. Atît unul cît și celălalt și-au făcut din istorie un organism lărgit al lor în care s-au bucurat ori au suferit. Pentru unul ca și pentru celălalt munca este un mod de a fi frenetic. Iorga îl recunoaște pe Michelet dar ne întrebăm dacă s-a recunoscut într-insul. În *Istoria literaturilor romanice* scrie

despre el : „...Michelet își ia avîntul cu *Istoria Romană* și cu acea *Istorie a Franciei*, care, cu strălucite calități de formă, ce amintesc pe Chateaubriand din *Martiri*, cu nesfîrșit mai multă știință și cu un admirabil instrument critic, are aceeași înfățișare de profetică întrebare a soartei ca și *Paroles d'un Croyant*“ (ed. cit., p. 403). Ceva mai departe, pare să-i reproșeze faptul de a fi „un istoric liric“. Bizar reproș din partea unui istoric-artist. În ce privește stilul, apropierea de Chateaubriand este eronată. Cum excelent a arătat Roland Barthes (în *Michelet par lui-même*, Editions du Seuil, Paris, 1965, p. 22), Michelet aparține scriitorilor de tip „*prédicateurs*“ care nu pot scrie deoît devorîndu-și neconținut discursul, pe cînd Chateaubriand aparține tipului „*glisseurs*“. Dacă acceptăm aceste categorii, este evident că Iorga, asemenea lui Michelet, este un „devorator“. Și totuși între discursul (recte stilul) celor doi istorici deosebirea este considerabilă.

⁵ Cf. Valeriu Râpeanu, studiu introductiv la *O viață de om așa cum a fost*, ed. cit.

⁶ Oricît de sigur pe „crezul“ său, pe dreptatea cauzei sale, și, mai mult chiar, de o susceptibilitate maladivă ori de cîte ori e pus în cauză, nu e mai puțin adevărat că Nicolae Iorga nu întreține prin nimic un misticism al propriei personalități. Deși face parte dintre aceia care în vederea realizării ideilor lor vor să fie artizanii exclusivi ai unei opere ce presupunea colaborarea multora, totuși nu leagă foamea de acțiune de o iluzie autoadulatoare. Cum spune el : „...merg pe un drum de pe care nici o părăsire și nici o înțelegere de la cei din jurul meu nu mă poate îndepărta. Aceasta fără a introduce misticism în ce am în fața mea și fără a crede că prin mine și numai prin mine sînt a se îndeplini lucruri a căror neapărată îndeplinire, dacă nu se merge către singura catastrofă, cred însă din toate puterile sufletului meu“. Mesianismul său este, desigur, acela al unui propovăduitor, dar care — cu tot orgoliul său — se află la antipodii unui egocentrism de factură nietzscheiană.

⁷ În primele capitole ale vol. I din *O viață de om așa cum a fost*, Iorga se apropie de mai multe ori de zonele *tainei*. Iată atmosfera misterios-învăluitoare a copilăriei, re-creată într-o singură frază, plină de ecourile unor vechi sentimente și resentimente refulate, niciodată

anihilate : „Așa eram, cu caietelul și cărțile mele înainte, cu locul de foarte smerită joacă tăcută ca a unor orfani de tată de pe prisma unei bucatării minuscule, iar ca orizont, cu misterul de aspră mireasmă a nucilor imenși a căror umbră otrăvită mă făcea să visez noaptea fantasmе grozave în ascunzișul lor, așa eram în acei cinci ani ai copilăriei mele, cu multă disciplină și mai puțină mîngiere, cînd, după cine știe ce socoteli neștiute de mine, mama se opri înaintea mea și-mi aduse la cunoștință că pentru mine se deschid, dincolo de o poartă pe care era s-o trec îndată, alte zări, pe care, cu toată temerea de necunoscut care m-a cuprins instinctiv, le bănuiam mai puțin tulburi și triste“.

⁸ În *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor*, (Buc., 1968, vol. III) N. Iorga îi dedică lui Rousseau un paragraf important din capitolul XVI privind „*Filosofia*“ *îndoielilor...* Portretul pe care-l face turmentatului apostol al naturii nu este deloc flatat. El prezintă : „...diformat în sufletul lui prin cea mai felurită și adesea cea mai dură atingere cu ceea ce viața are mai autentic“ (*op. cit.*, p. 245) ; soluțiile propuse de Rousseau „cu o îndărătnică sofisticare raționalistă“ (*id.*, p. 261) se dovedesc vane. Ceea ce prețuiește Iorga în predicția genevezului este „adîncia evlavie față de natură, aceea care nu minte...“ (*id.*, p. 254), ca și „...ceva lipsit de naturalețe : „...artificiile unui stil a cărui simplitate aparentă ascundea o artă nesfîrșită...“ (*id.*, p. 247). Așadar, cultul naturii se împacă perfect cu artificiile stilistice, poate singurele pe care Iorga le tratează cu îngăduință.

⁹ Sintaxa întortocheată, uneori violentată a frazei este corelatul lingvistic al denivelărilor unui relief psihic turmentat. Astfel, într-o parfumată evocare în care triumfă senzorialul : „Iar în orașul însuși (dalmatin, *n.n.*), cărări misterioase duceau printre case albe pe care le înfloreau în cerdace oleandri palizi fără mireasmă, și riseto după perdelele trase, unde blonde patriciene cu strămoși înainte de cruciate pîndeau ce li se năzare, izbucneau clare și zglobii“.

¹⁰ Aceasta nu înseamnă că stilul lui Iorga n-ar conține o întreagă cultură stilistică. În capitolul din *Arta prozatorilor români*, închinat lui Nicolae Iorga, Tudor Vianu observă caracterul sintetic al stilului său. Într-adevăr se poate vorbi în legătură cu acest stil despre o sinteză

a direcțiilor stilistice ale secolului al XIX-lea: retorica scriitorilor militanți, din prima jumătate a secolului, darul caracterizării fizice și morale a primilor realiști ca și „notația plină de culoare a peisagiului și a furnicarului uman din operele călătorilor romantici și ale realismului artistic de mai târziu“ (*op. cit.*, E.P.L., 1966, vol. I, p. 210). Straturile stilistice sînt, însă, și mai numeroase. Ultimul mare cronicar al Europei însumează o complexă istorie a stilului reprezentării literar-istorice. Într-adevăr, recunoaștem într-însul nu numai naivitatea înțeleaptă a expunerii cu șart a vechilor cronicari, dar și tumultul barocului asociind fapte și închipuiri, întrezărim formulele în care se îmbracă viziunea romantică, străbătută de fiorii unui mesianism național și social, precum și voința de obiectivitate, de vigoare în relatarea faptelor a istoriografiei moderne. Dar, desigur, memoriile nu manifestau decît tangențial și episodic aceste felurite modalități retorice și stilistice.

¹¹ Tudor Vianu remarcă în privința caracterului polemic al scrierilor lui Iorga: „Dacă atmosfera morală în care plutește oricare din paginile lui Bălcescu este «cucernicia», aceea a scrierilor lui Nicolae Iorga este «lupta» (*Arta prozatorilor români*, E.P.L., 1966, vol. I, pp. 210—211). Dar *lupta* nu provine doar din temperamentul bătaios, coleric al istoricului, nu este doar polemică cu alții, gîlceavă cu lumea, ci, înainte de toate, bipolaritate dăuntrică. Simpatiile și mai ales antipatiile enorme ale marelui om sînt proiecții ale propriului său temperament.

¹² Încă un exemplu admirabil de frază-monstru. Amintirile aproape toate ale unci prime călătorii prin Italia sînt înghesuite într-o amplă perioadă în care nu este uitat nici „fiorul de care s-a cutremurat Asachi“ atunci cînd a descoperit vestigiile romane. Perioada se încheie cu această laudă nostalgică a peregrinărilor revelatoare din timpurile revoluate: „o, fericite timpurile cînd, după lungi așteptări și cu greutatea așa de mari, tînărul de dincolo de Alpi se cobora încet-încet, în sunetul de clopoței al diligenței, oprindu-se des de la un oraș la altul, ascultînd ce se vorbește în trăsură, trăgînd cu urechea la convorbirile populare dimprejur, avînd neconținut senzația acestui lucru nou, de atîta artă și totodată atîta umanitate, pentru ca, la capăt, așa de obosit dar stăpînit de atîta vrajă, să intre în casa adevărată italiană a *albergatorelui*, să fie dus cu un zîmbet, cu o vorbă de prietenie ca pentru un fiu sau un frate în odăița răcoroasă, cu per-

deluțe albe, de la fereastra mărunță a căruia un gest pentru dezvelirea unei statui să învedereze miraculul cu turnuri și portale, cu statui sure și fațade vărgate de marmuri colorate, al unei catedrale“. Admirabil periplu de la invocarea fericitelor timpuri de altă dată, prin lenta coborîre din munți, prin inițierea în misterele artei conjugată cu natura, pînă la introducerea în casă, în chilia însingurată pentru ca de aici, din simplitatea alb-celulară să se reveleze dintr-o dată „miracolul“.

¹³ Despre arta portretului la Nicolae Iorga s-ar putea scrie o mai amplă și foarte interesantă lucrare. Pînă acum, singura contribuție la analiza stilistică a acestei portretistici este aceea a lui Tudor Vianu care observă că : „Portretul omului fizic și moral alcătuiește unul din sectoarele cele mai glorioase ale artei scriitoricești a lui N. Iorga“ (*Arta prozatorilor români*, E.P.L., 1966, vol. I, p. 213). Vianu remarcă notarea fizionomiei, a amănuntului plastic, intuiția divinatoare a portretistului. De asemenea, în legătură cu un portret (din *Oameni cari au fost*) al lui Alexandru Vlahuță, „desenat în stil rembrandtian, cu alternări de umbre și lumini, cu reflexe proiectate de un misterios focar lăuntric“ (*op. cit.*, p. 215), Vianu arată că desenul e construit în jurul unei „intuiții centrale“ pe care Iorga o aproximează prin mai multe trăsături succesive.

¹⁴ Pe drept cuvînt afirmă Valeriu Râpeanu că o pagină de Iorga „rămîne în chip funciar o pagină de literatură“ (studiu introductiv la ed. N. Iorga, *O viață de om așa cum a fost*, ed. cit., p. XLV) și că : „Adevărat roman, *O viață de om* întrunește toate atributele marii literaturi“ (*id.*, p. XLIX).

¹⁵ Sînt teribile acele mărturisiri ale eșecului de care este plină *O viață de om*. Eșecuri cu atît mai sensibile cu cît afectau omul cuvîntului. Marele scriitor nu era citit, marele vorbitor nu era prea adeseori ascultat. Sau, cel puțin, în măsura în care cuvintele sale ar fi meritat-o. Iată cîteva asemenea confesiuni : „S-a dat astfel la tipar *Istoria literaturilor romanice*, care a format trei volume, aproape deloc cetite...“. Sau : „Manuscrisul a fost dat și el la tipar : mă întreb și acum dacă a găsit un singur adevărat cetitor“. Sau : ține trei conferințe la Dalles „înaintea unor bănci în mare parte goale“. Tăcerea din jurul său îl doare, deși afirmă că, cu timpul, s-a deprins cu ea : „Începeam să mă deprind cu meșteșugita tăcere care m-a încunjurat,

de o admirabilă solidaritate, timp de aproape jumătate de secol, dar care n-a putut să oprească în loc izvorul menit să-și arunce apele, oricâte noroaie și câte pietre ar găsi în cale“. Avea o nevoie înduioșătoare de „acest sprijin reciproc, această mângiere de la unul la altul... de fapt singurul lucru bun și sfânt pe lume, singurul care ajută să se suporte povara unei existențe care în ea însăși e fără scop, ca și universul întreg, supus unor legi neînțelese nouă :

... nu înțelege

Că totul e un haos nemăsurat și mut ?

terminat prin stupiditatea, respingătoare, a morții :

Călăul fără milă ce prada și-o așteaptă“.

¹⁶ Este semnificativă pentru natura crezului moral (dar și politic, social) al lui Nicolae Iorga explicația pe care ne-o dă istoricul cu privire la geneza doctrinei sale. Doctrină „naționalistă“ diferită — cum ține tot el să precizeze — de aceea a lui A. C. Cuza. „Crezul“ acesta nu e dedus din „postulate metafizice“, nici indus din „analiza unor fenomene de ordine materială“. El nu are caracterul unui „decalog“, al unor teze dogmatice, nici nu e un program de luptă. Istoric și artist, Iorga pornește de la realități și trăiri nemijlocite. „Eu plecam de la ce văzusem cu ochii în hîrtia documentelor și în sufletul oamenilor în viață, cercetați de la un capăt a pămîntului românesc la altul.“ Filosofia istoriei ca și doctrina lui Iorga derivă din experiența omului care a privit documentele trecutului și prezentului, ele nu preced experiența și nu i se impun. Astfel „crezul“ este mai degrabă al unui practician decît al unui ideolog. Ca și istoricul care simte mereu nevoia de a coborî spre izvoare, tot astfel omul faptei pornește de la experiența omului căruia nimic uman nu îi e indiferent, iar artistul se simte în largul său nu atunci cînd e silit să născocască, ci atunci cînd istoria, sau locurile, lucrurile, oamenii cunoscuți (nu ideile sau cărțile) oferă un aliment concret imaginației sale.

VASILE PĂRVAN

¹ Într-un frumos portret interior pe care-l trasează cu o mină delicată, G. Călinescu scrie : „Părvan avea o minte normală într-un suflet eroic“ (*Universul literar*, XLIV, nr. 26, reprodus în *Ulysse*, E.P.L., 1967, p. 38). Criticul vede în cel care i-a fost magistru o înaltă expresie a energiei și adîncimii sufletești autohtone. De ase-

menca un om care stîrnește optimism și ne întărește încrederea „în facultățile normale ale spiritului“ (*id.*, p. 39). Într-adevăr, fără să fie ceea ce se cheamă un optimist, Pârvan emană forța înălțătoare a eroilor tragici. Lecția sa este aceea a lucidității triumfînd asupra forțelor tenebroase, nu a unei obscure puteri inconștiente. „În ultima analiză — afirmă Călinescu —, cugetarea lui Pârvan se reduce la o formă lucidă a temperamentului său etnic. Spirit sănătos de țăran, el are cu o conștiință mai înaltă ideea tragicului omului în univers și un respect pentru conștiința umană ce-l duce la un cult al amintirii“ (*id. ibid.*).

² Folosim următoarele sigle pentru a desemna textele lui V. Pârvan: *Mem* = *Memoriale*, Cultura Națională, București, 1923. *G* = *Laus Vitae, Gînduri despre lume și viață la Greco-Românii din Pontul Sîng*, 1916—1918. *D* = *Dies Violaris*, *In Memoriaru Constantin Erbiceanu* 1914. *Im* = *In Memoriam*, La înmormîntul lui Dimitrie Onciul, 1923. *R* = *Rosalia*, Au căzut pentru libertate, Un cîntec de jale și Un cîntec de biruință, 1917—1918. *I. Θρηνος* *In Mortem Commilitonum*, memorial în onoarea camarazilor căzuți în războiul pentru unitatea națională, cetit în ziua de VII/XX noembrie MCMXVIII la redeschiderea cursurilor de istorie antică. *II. Επινικιον — Πάντα νεννεκαμεν* Memorial în onoarea camarazilor căzuți în războiul pentru unitatea națională, cetit în ziua de II/XV Decembrie MCMXVIII... în aula fundațiunii universitare „Carol I“ în numele celor cinci societăți pe Facultăți ale studenților Universității din București. *P* = *Parentalia*, Închinare împăratului Traian la XIII veacuri de la moarte, XXVI Septembrie MCMXIX. *L* = *Laus Daedali, Tăcere*, Memorial cetit la XX aprilie MCMXXI. Din vol. *Idei și forme istorice — Patru lecții inaugurale*, Buc., Cartea Românească, 1920: *Dun* = *Datoria vieții noastre*, *Dvi* = *Despre valorile istorice*, *Dri* = *Despre ritmul istoric*, *A* = *Anaxandros*, Dialog platonice, cetit în ziua de III Noembrie la deschiderea cursului despre originea dramei antice, ținut în anul MCMXX/XXI la Universitatea din București.

³ G. Călinescu observase că opera lui Pârvan derivă dintr-o voință încordată de a salva cît mai multă viață din moarte. Opera sa este „comemorare, fie că se evocă sufletul anticilor băștinași ai cîmpiei dunărene, fie că se pomenesc eroii morți în război sau colegii universitari decedați“ (*art. cit.*, în *Ulysse*, p. 40). Ceea ce nu se poate

admite e că Pârvan ar fi „un om cu criterii postume“ (*id.*). Nici un paiseism în cultul lui Pârvan pentru vechile pietre pe care vrea să le însușească, să le proiecteze în viitor. Comemorarea morților, cultul amintirii, sînt proiectate paradoxal spre viitor — nu spre trecut. Pârvan are mai curînd ochiul profetului decît al cronicarului rob al vîrstelor apuse, *laudator temporis acti*. Să nu uităm, însă, un fragment de frază, impresionant, din portretul istoricului semnat de Călinescu : „...Vasile Pârvan, căruia soarta ca și lui Achile, i-a vîndut gloria cu prețul vieții“ (*id.* 38). Într-o altă tabletă comemorativă (Vasile Pârvan, în *Viața literară*, III, nr. 88, din 23 iunie — septembrie 1928), G. Călinescu vede în autorul *Geticeii* „un mare om de stat, dar în serviciul unei republici a viselor“.

⁴ Spiritul românesc manifestă adesea un refuz al misticismului ca și al unui sentiment tragic al vieții. Felul în care Pompiliu Constantinescu îl neagă pe Vasile Pârvan este tipic pentru impaciența, ba chiar intoleranța spiritului comun față de orice aparență de „mistică“. De fapt, istoricul nu poate fi considerat nicidecum un mistic. Transcendența în universul său spiritual este imposibilă. Cugetătorul nu recunoaște nici o divinitate cu care ar aspira să se unească în extaze. Astfel, învinuirile pe care i le aduce Pompiliu Constantinescu — de a „introduce misticismul în istoric“, de a fi „un mistic, frămîntat de pasiune profetică, topit în extazul «Ideii pure», cu ochii pierduți în nemărginitul cosmosului, vibrînd sub suflul inspirației“, de a oferi în *Memoriale* „o carte de ideologie mistică, cu tendință pronunțată panegirică...“ — nu sînt decît *flatus vocis*. Ca și Paul Zarifopol care, în pamfletul *Plicticoase fantome (Convorbiri literare, an LXVII, nr. 2, febr. 1934)* zeflemisea, lipsit de gingășie, masca și maniera pârvaniană, tot astfel Pompiliu Constantinescu pornește în demolarea literară a istoricului-cugetător de la atribute vestimentare, de mimică și, chiar, de la atmosfera de fervoare mondenă în care se desfășurau prelegerile sale universitare. Vorbirea este prezentată caricatural, drept un galimatias retoric, o „cavalcadă monstră“, conferințele care alcătuiesc volumul *Idei și forme istorice* ar fi alcătuite din „locuri comune ale cugetării contemporane, însă învălmășite, ca în urma unei catastrofe logice și îmbrăcate în haina unui jargon stilistic de o regretabilă originalitate“. Citindu-le am avea, după criticul plin de sarcasm : „fiorul haoticului desăvîrșit“. Totul nu e decît tiradă retorică, teze-hegeliene retorizate, „retorism obositor“, „retorică sentimentală“ etc. Trebuie să

observăm că, făcînd abstracție de semnul pururi negativ pus înaintea termenului retorică, discursul lui Pârvan este, cu adevărat, acela al unui maestru, rar în secolul XX, al retoricii. Numai reabilitarea retoricii la care asistăm în zilele noastre va face ca această *ars bene dicendi* să fie prețuită în cazul lui Pârvan. Termeni ca : „retor ostentativ și haotic“ sau „stilist ilariant, contaminat de „beția de cuvînte“, ce-și găsește în opera sa o excrescență patologică“ uimesc mai mult decît irită. După cum nedumerește intrucitva din partea lui Paul Zarifopol, admirator entuziast al prozelor lui Minulescu, refuzul prozei lui Pârvan, tot astfel ironiile unui critic, altfel nu lipsit de mansuetudine, ca Pompiliu Constantinescu, la adresa lui Pârvan, mîhnesc. Chiar și virtuțile *Memorialelor* trec, în viziunea criticului, drept vicii. De ex. înlocuirea spontaneității simțirii printr-o formă căutată ; a pune întrebări grave și a încerca să răspunzi la ele devine o slăbiciune pentru temele mari ale vieții. Tot astfel efortul stilistului devine „schima gestului“, iar speculația „manie de a filosofa“. Nu lipsesc însă din portretul lui Pompiliu Constantinescu (alcătuit din trei articole : *Ritmul vremii*, an. I, nr. 1, febr. 1925 ; id. nr. 2, martie 1925 ; *Viața literară*, an. III, nr. 86, 26 mai 1928, republicate în *Opere și autori*, Ancora, 1928, apoi, *Scrieri* vol. 4, Minerva, 1970, pp. 161—170) unele formule fericite : „ca Ekdal — retras în podul casei — el a vînat idei“, sau „...Pârvan este un scit, stilat cu desperată voință“.

⁵ Cf. A. Brückner, *Lebensweisheit auf griechischen Grabsteinen*, în *Jahrbuch d. Deutschen arch. Inst.*, 1902, XVII.

⁶ Că o anumită doză de mizantropie intră în judecățile lui Pârvan și mai ales în retragerea sa printre „pietre“, ne-o arată unele mărturisiri din corespondența scriitorului. Prințesei Marta Bibescu (cu care întreține un viu și călduros schimb epistolar) îi scrie despre „zădărnicia desăvîrșită a efortului către prietenie“ (V. Pârvan, *Correspondența și acte*, ed. îngrijită de Alexandru Zub, Buc., Minerva, 1973, pp. 218-219 — trad. aparține îngrijitorului ed.). În aceeași scrisoare, Pârvan face o ciudată observație cu privire la *liniile antiumane* ale vechilor monumente : „Și mi-am privit din nou vechii prieteni, monumentele. Ce tristă poveste am citit, vai, în imensele lor linii antiumane, în mîngîierea infinită a pietrei sau a moartei suprafețe șlefuite, mult mai recunoscătoare decît natura umană (fiindcă păstrează tot ceea ce i s-a dăruit), în chemarea disperată a lui «adu-ți aminte că ești mu-

ritor» și a lui «adu-ți aminte că ești singur». Niciodată bărbații aceștia n-au povestit iubitei lor miracolele iubirii pe care o păstrau numai pentru visul lor de piatră“ (*id. ibid.*).

⁷ Scrisoare către M. Simionescu-Rîmniceanu, 25 apr. 1909, în V. Pârvan, *Corespondență și acte*, Buc., Minerva, 1973, p. 380.

⁸ Iată o asemenea comparație mitologică: „Ci ca Semele mistuită de tăria luminei lui Zeus, apărut ei în toată strălucirea sa de nemuritor, așa s-a mistuit omenirea sub furtuna trăsnitelor pe care ea însăși o deslănțuise“ (*R.*).

⁹ Ar trebui asemănată Italia lui Iorga (toată culoare, zumzet de viață), cu aceea a lui Pârvan (toată piatră cenușie, austeră). Într-o scrisoare către Marta Bibescu, Pârvan adresează o superbă odă Italiei sale: „O, pământ aspru și solemn al Italiei! Tu nu îngădui muritorilor jocurile simple ale spiritului. Ești tot din piatră, din lavă, din cenușă, țară a marilor vulcani abia potoliți. Ești agitat ca visele, ești arid etc. etc.“ (V. Pârvan, *Corespondență și acte*, ed. cit., pp. 220-221).

¹⁰ Fără să fie un gânditor sistematic, Vasile Pârvan formulează tezele unei filosofii a istoriei (îndeosebi în eseurile: *Despre valorile istorice și Despre ritmul istoric*, în *Idei și forme istorice*). O concepție eclectică în care se recunosc elemente hegeliene („ideea“, „spiritul universal“ ca temei al realității istorice), lecturi filosofice (îndeosebi neokantienii școlii din Baden: Wilhelm Windelband, Heinrich Rickert). Em. Condurachi afirmă (Cf. *Vasile Pârvan și Benedetto Croce*) o înrîurire a gândirii lui Benedetto Croce („diadele“ croceene; sublinierea deosebirii fundamentale dintre actul cunoașterii și exprimării logice și cel al cunoașterii și exprimării artistice — paralele între texte ca Croce, *Estetica*, Buc., 1970, pg. 75 sq și Pârvan, *Memoriale* ed. cit., p. 115). Apropierile acestea sînt însă formale. *Laus Daedali* nu pune nicidecum în lumină raportul croceian dintre cunoașterea și exprimarea logică pe de o parte, cunoașterea și exprimarea artistică pe de alta. Pârvan susține incommunicabilitatea „iluminării interioare“. Teza este, întrucitva, aceea a inefabilului. Iată un fragment esențial în această privință: „Precum în lumea armoniilor pythagoreice sunt sunete prea înalte ori prea joase pentru auzul nostru, așa în sufletele chinuite ale oamenilor sunt dorințe și gânduri a căror vibrație și al căror ritm nu poate fi prins de sim-

țurile noastre greoaie. Dimpotrivă, judecata, în gospodărcasca ei așezare a tuturor celor cunoscute și necunoscute după o logică fixă, și-a făcut semne înțelese de toți a ceea ce se poate împărtăși din noi și altora. Dar ce e comunicabil e, prin însăși esența lui, comun, obicinuit. Marea iluminare interioară e necomunicabilă. Doar slabe reflexe ale ei se pot prinde în clipe binecuvîntate în formele de stil liric" (*L. 211*).

¹¹ Sentimentul tragic al existenței, pe care V. Pârvan l-a trăit mai mult decît l-a meditat, este mai radical decît acela propus de Unamuno în cunoscuta sa carte. „Viața este o tragedie — clama, pe toate vocile, eseistul spaniol — și tragedia o luptă perpetuă, fără victorie nici speranță a victoriei...“. Niciodată n-ar fi acceptat însă Pârvan refugiul în credință, fie și în credința într-o divinitate „pe care am creiat-o cum spunea Unamuno — pentru a salva universul din neant“. Nici-o judecată postumă asupra existenței umane nu se pronunță de dincolo ; judecata asupra omului îi aparține umanității : „Ci nimeni nu știe cînd îi va veni ceasul, să se risipească în neînișă. Și socotelile vieții noastre nu se încheie de noi, ci de cei ce ne așează pentru somnul cel de pe urmă" (*Im. 87*).

Cartea lui Miguel de Unamuno, *Del sentimiento tragico de la vida en los hombres y en los pueblos* a apărut în 1914 (traducere franceză : Gallimard, 1937) n-a fost cunoscută, după toate probabilitățile de V. Pârvan. Se pot stabili însă o serie de paralele între cei doi gînditori. Îndeosebi îi unește o comună aspirație anxioasă spre nemurire ca revers al unei terori de neant. „Noi tindem să fim totul — afirmă Unamuno — pentru că vedem în aceasta unicul mijloc de a nu fi reduși la nimic.“ Dar cugetătorul român nu-și permite consolările credinței la care recurge cel spaniol.

¹² Scrisorile lui V. Pârvan către surorile sale (cf. *Correspondență și acte*, ed. cit., pp. 334-347) au un scop propedentic. Fratele se vrea mentor și educația e primordial etică. Observăm, pe lîngă unele judecăți deformate prin presiunea concepției moralizatoare, altele probînd gustul artistic. Pârvan recunoaște în Zola un „poet vizionar“ ; își manifestă cu finețe aprecierea pentru prozele lui Turgheniev, pe care le gustă pentru „sentimentul de superioritate asupra sorții și loviturilor ei“, ce-l oferă (din nou judecată etică) ; mărturisește preferința — printre poeții englezi pe care-i cunoaște — pentru Tennyson. Mai semnificative pentru gustul literar și o *forma mentis* artistică a lui Pârvan sînt unele

scrisori adresate prietenului său Marin Simionescu-Rîmniceanu, în anii de formare din Germania. Judecata sa în artă este acum — cu adevărat „*frisch und urprünglich*“, eliberată întru-cîtva de prejudecățile moralizatoare. Dar și acum respinge unii autori sau unele opere care nu oferă nimic edificator spiritual. Tragedia lui Racine, de pildă, i se pare retorică, formalism pur. În genere, la scriitorii francezi, îl supără : „că forma nu e îmbrăcămintea unor idei eterne, ci e începutul și sfîrșitul întregii arte“ (V. Pârvan, *op. cit.*, p. 387).

¹³ Un text esențial, care ar merita în sine o analiză atentă este cel privitor la „poetul gînditor“, ca singur în stare să vadă și să exprime în cuvinte „esența vieții“, dintr-o scrisoare a lui Pârvan către M. Simionescu-Rîmniceanu (*Correspondență și acte*, ed. cit., pp. 358-361).

¹⁴ Clauza a treia din testamentul lui Vasile Pârvan, încheiat de el la Baden-Baden, la 25 mai 1927, prevede : „Toate actele, hîrțile, manuscriptele, fișele, notele, scrisorile particulare etc., vor fi luate în primire de prietenul meu Marin Simionescu-Rîmniceanu, care *va arde* tot cu cea mai mare grijă...“ Evident, acest holocaust cu sens antic, indică o voință de resorbire în *necuvînt*.

G. IBRĂILEANU

¹ *Creație și analiză* a apărut întîi în *Viața românească*, 1926, nr. 2-3. O inteligentă selecție din criticele lui G. Ibrăileanu, însoțită de un studiu a publicat M. Ungheanu sub titlul *Spre roman*, Minerva, Buc., 1972.

² *Cronica la Însemnările lui Neculai Manea* de Mihail Sadoveanu, *Viața românească*, 1908, nr. 2.

³ Artic. *Reproducerea realității*, *Viața românească*, 1905 nr. 5.

⁴ Artic. *La Medeleni*, *Viața românească*, 1926, nr. 9.

⁵ Artic. publicat în *Viața românească*, 1910, nr. 8.

⁶ Al. Piru, *G. Ibrăileanu*, Minerva, 1970, p. 416.

⁷ Lucrarea lui Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, a apărut în 1920.

⁸ *Creație și analiză*, eseu publicat în *Viața românească*, 1926, nr. 2-3, a fost compus aproape în același timp cu romanul *Adela*. Sfera problematică este aceeași.

⁹ G. Călinescu, *Liviu Rebreanu, Adevărul literar și artistic* an XIV, seria a II-a, 783, la 8 dec. 1935. Tezele susținute de cei doi critici nu sînt identice. Călinescu recunoaște *expresia*, nu *creația* ca Ibrăileanu și neagă „subtilizarea“ expresiei, nu propriu-zis analiza. Totuși pozițiile sînt foarte apropiate. Or, Ibrăileanu practicase analiza în *Adela* și Călinescu „subtiliza“ în romanele sale.

¹⁰ G. Călinescu a declarat că romanul lui Ibrăileanu „este o carte de analiză în stilul lui Benjamin Constant și este primul cu adevărat roman românesc de analiză“ (*Adev. lit. și art.*, XII, seria a II-a, 652, repr. *Ulysse*, E.P.L., 1967, p. 173).

¹¹ Articolul-recenzie, *William James, Scrisori (Viața românească*, an XVI, 1924, nr. 11) neagă posibilitatea explorării inconștientului: „În inconștient nu pătrunde nimene; altfel n-ar fi inconștient“. Proust face doar o falsă impresie a descoperirii unor zone ale inconștientului. Prin acuitatea introspecției sale, el a văzut ceea ce pentru alții, pînă atunci, a rămas în afara conștiinței, a fost inconștient. „Din inconștient — observa cu subtilitate criticul — poate auzi numai muzicantul și poate căpăta o atmosferă și un ton poezia.“

¹² Al. Piru (*op. cit.*) stabilește, foarte judicios, o descendență a lui Emil Codrescu din categoria „oamenilor de prisos“ ai literaturii ruse. Lectura lui Turgheniev nu a rămas fără urmări asupra scriitorului. Tot el amintește în legătură cu *Adela* și Emil Codrescu de cuplul Abelard și Heloisa.

¹³ De remarcat acrușul ușor desuet, *fin de siècle* provincial, al povestirii lui Ibrăileanu. Desuete sînt mai puțin obiectele, vestimentația (botinele înalte cu tocuri Louis XV, sau acel *empire* liliachiu al Adelei), care — în definitiv — țin de o epocă revolută, cit punerea în scenă, regia ficțiunii. Și totuși, nu este lipsită de un anume farmec desfășurarea

analizei (nici ea deosebit de „modernă“ dar de un incontestabil rafinament) în cadrul târgușorului sau chiar satului moldovenesc de altă dată. Schimburi de impresii delicate, reflecții subtile și gesturi gingașe de înțelegere au loc în „ogradă“. Cum arată Ibrăileanu, în *Adela*, el a oferit „un document al sensibilității unui intelectual din acea vreme...“. Dar nu numai atât.

¹⁴ Este excelentă observația lui G. Călinescu în legătură cu *Adela*: „În această carte, abstractă în sensul dezinteresării de personalitatea socială a indivizilor trăiesc nu oamenii, ci problemele sufletești“ (*Adevărul literar și artistic*, an XII, seria a II-a, 652). Se pot aduce unele amendamente la această afirmație. Dezinteresarea de personalitatea socială nu este absolută. Naratorul face observații sociologice cu privire la raporturile dintre unele personaje (de ex. Adela fiica unui bonjurist și coana Anica a unui vătaf îmbogățit) sau referitor la „senzația de clasă“ a micii burhezii.

¹⁵ În legătură cu tinerețea lăuntrică a criticului, o anume candoare prezervată sub alură timpuriu bătrânicioasă, are câteva cuvinte admirabile Arghezi: „...la 50 de ani, el îi avea încă pe cei vreo 20 cu care pornise, pelerin singuratec pe un drum de cipri fără sfârșit în noapte, deslușind printre ramuri strălucirile eternității“ (*Tablete de cronicar*, cf. *Viața românească*, an. XXIV, nr. 5, mai 1971, p. 37). Tot astfel, Ionel Teodoreanu îl proiectează metaforic pe mentorul venerabil al *Vieții românești* într-o zare romantică, plină de tenebroase mistere, ca pe un spirit nocturn veghind într-o nedormire perpetuă: „cu pelerina pe umeri, fuma atât de îmbelșugat și de înșuvițat, încât parcă fumega într-un orizont vulcanic, amăgitor apropiat cu oceanul. Totul în el era îmbinare de noapte neagră și lumină de lună, de palori întunecate și umbre viorii, din care răsăreau ochii lui homerici de buhnă a Minervei, în veșnică insomnie.“

MAX BLECHER

¹ De la Pompiliu Constantinescu, sensibil dintru început la „farmecul mereu nou, fluid, inalterabil al acestor miraculoase *întîmplări*“ (*Vremea*, an IX, 429, 15 martie 1936, p. 11) pînă la cele mai recente exegeze ale textelor lui Blecher, acestea au fost considerate

drept „confesiuni“. Pompiliu Constantinescu vorbește despre : „o experiență lăuntrică“, despre „Accentul... de confesiune“ al prozei din *Întîmplări în irealitatea imediată*, despre „sinceritatea excepțională“ a scriitorului care a proiectat „filmul unei conștiințe“ etc. Mai subtil în analize, dar mergînd pe aceeași cale a raportării scrierilor la trista aventură a omului, I. Negoîtescu vede în Blecher „un scriitor de tip existențialist“ careși utilizează amintirile din vremea pubertății, procedînd prin retrospectivă“ (cf. „M. Blecher sau «Bizara aventură de a fi om»“, în *Viața românească*, nr. 6, 1970).

² În studiul amintit, I. Negoîtescu analizează formele specifice ale experienței existențiale în opera lui Blecher. Aplicînd observațiile lui Karl Jaspers, cu privire la sensul existențial al suferinței ca situație-limită, criticul insistă asupra suferinței scriitorului nostru ca trăire originală. Evident, această suferință nu este identică cu experiențele legate de boală („boala de mai tîrziu i-a oferit poate doar răgazul de a da expresie artistică trăirilor lui originare“ — I. Negoîtescu, *loc. cit.*). Suferința nu este, pentru Jaspers, o situație-limită, dar toate situațiile-limită sînt, dintr-un punct de vedere subiectiv, suferință (cf. K. Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen*, Springer, Berlin, 1925, p. 247 sq.). Plăcerea și suferința sînt legate între ele, avînd în mod identic un caracter final („Beide sind etwas Letztes Überwältigendes, Unüberwindbares, unserer Situation Wesenhaftes“ — *id. ibid.*). Textele lui Blecher pun în lumină această legătură („Just und Leid sind unvermeidlich aneinander gekettet“).

³ Folosim următoarele sigle pentru a desena textele lui Blecher : *Ir* = *Întîmplări în irealitatea imediată* ; *In* = *Inimi cicatrizate* ; *V* = *Vizuirea luminată* ; *C* = *Corp transparent*.

⁴ Miron Grindea, *După moartea lui M. Blecher*, Adam, iunie — iulie — august, 1938. O deprecieri a suferinței, a valorii ei, este simptomatică la Blecher. În acest sens se pronunță el și într-o mărturisire către Geo Bogza : „De mii de ani [...], oamenii se complac în suferință, se compătimesc și se plîng unii pe alții pentru suferința lor. Aș vrea să le pot distruge această iluzie. Să nu mai creadă că dacă suferă e cine știe ce de capul lor“ (Geo Bogza, *După moartea lui Blecher*, Azi, an. VII, nr. 31, 1938).

⁵ Franz Kafka, *Tagebücher* 1910—1923, *Gesammelte Werke*, Schocken Book, New York, 1948-1949, p. 318.

⁶ Franz Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*, *Gesammelte Werke*, Schocken Books, New York, 1953, p. 51.

⁷ André Breton, *Nadja*, Gallimard, Paris, 1928, p. 92.

⁸ Franz Kafka, *Tagebücher* (1910—1923, ed. cit., p. 420.

⁹ Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka. Erinnerungen und Aufzeichnungen von Gustav Janouch*, S. Fischer, Frankfurt a.m., 1951, p. 27.

¹⁰ Scrisoarea lui Blecher e publicată de Sașa Pană în ed. M. Blecher, *Izbuina luminată*, Cartea Românească, Buc., 1971, p. 317.

¹¹ André Breton, *Point du jour*, Gallimard, Paris, 1934, p. 90.

¹² André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1928, p. 144.

¹³ S-ar putea consacra un întreg studiu „manierismului“ imagistic al operei lui M. Blecher. În sensul pe care-l dă G.R. Hocke termenului (cf. *Die Welt als Labyrinth* și *Manierismus in der Literatur*) Kafka, Joyce, Musil, suprarealismul fac parte dintr-o faună a manierismului modern. Blecher este și el un explorator al aceluși *mundus subterraneus* care îi atrage pe amintii prozatori. Monstrul epic al prozelor sale are numeroase trăsături similare cu cele descrise și analizate de Hocke. Dar teza acestuia este atât de largă încât, îmbrățișând prea multe ajunge să nu mai cuprindă nimic. De aceea, o cercetare asupra imaginilor abstracte, a elementelor criptice, a artificiosului în proza lui Blecher ar trebui să procedeze — doar sub titlu comparativ — la o paralelă cu elemente specifice manierismului.

¹⁴ M. Blecher, *William Blake*. — *vizionar genial și chinuit*, *Țrenea*, VIII, 392, 16 iunie 1935.

GIB I. MIHĂESCU

¹ I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac*, București, E.P.L., 1967, p. 119. Textul din *Donna Alba* se referă la copilăria eroului, a lui Mihai Aspru. Acesta istorisește cum, fugind de acasă, în clasa patra de liceu, refugiat în via părintească, citește și visează „...ascultînd cum țîrîie ploaia, pe acoperișul hardughiiilor cu butoaie goale, lin, teasc și zdrobitori [...] Iar ploaia țîrîia înaintea și cu ceteam pe Mihail Sadoveanu, care mă îmbia la ducă [...] Așa țîrîia și-n cărțile lui ploaia pe șindriile acoperișurilor și pe covergile căruțelor mocănești“ (*Donna Alba*, Buc., E.P.L., 1968, p. 6). Dacă pentru personajul fictiv ficțiunea sadoveniană înseamnă un excitant la evadarea în lumea realităților posibile, pentru Gib ea a constituit un excitant la evadarea în universul posibilelor imaginare. Să nu uităm apoi, că, în același context, scriitorul îi amintește pe Gorki și Gogol care îl „învitau la plecare“ pe Mihai Aspru. Într-adevăr „vagabondul“, „haimanaua“ lui Gorki, peregrinii prozei rusești alimentează imaginarul lui Gib I. Mihăescu. Sadoveanu și povestitorii ruși, i-au relevat înainte de toate, Povestirea, evadarea în ficțiune.

² *Soldatul Nistor* apare în *Lectura pentru toți*, an. 1, nr. 21, 6 sept. 1919. Pt. N. Iorga, cf. *Istoria literaturii românești contemporane*, vol. II, Buc., Adevărul, 1934, p. 259.

³ Cezar Petrescu a evocat nu o dată acei ani. Textele sale închinete lui Gib I. Mihăescu sînt : *S-a dus un prieten*, *Curentul*, an. VIII, nr. 2771, 21 oct. 1935 ; *Amintiri dintr-o viață moartă*, *Gîndirea*, an. XIV, nr. 10, dec. 1935 ; *Prefață la Gib I. Mihăescu, Rusoaica*, ed. VI, Buc., Edit. Gh. Mecu, 1943.

⁴ Ion Marin Sadoveanu, *Pavilionul cu umbre, trei acte de Gib I. Mihăescu*, *Gîndirea*, an VIII, nr. 3, martie 1928.

⁵ I. Valerian, *De vorbă cu d-l Gib Mihăescu, Viața literară*, an I, nr. 32, 22 dec. — 15 ian. 1927.

⁶ *Gîndirea*, an XIV, nr. 10, dec. 1935.

⁷ Octav Șuluțiu, *Pe margini de cărți*, Sighișoara, Editura Miron Neagu, p. 307.

⁸ *Id., ibid.*

⁹ G. Călinescu, *Gib Mihăescu, Adevărul literar și artistic*, an XIV, seria a II-a, nr. 777, 27 oct. 1935. Republ. în *Ulyse*, E.P.L., 1967, pp. 59-61.

¹⁰ Oscar Han, *El, Gib Mihăescu, Astra*, Brașov, an II, nr. 1. ian. 1967.

¹¹ Șerban Cioculescu, *Gib I. Mihăescu, Revista Fundațiilor*, an II, nr. 12, dec. 1935, republ. în Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Buc., Minerva, 1972.

¹² Cezar Petrescu, *Amintiri dintr-o viață moartă, Gîndirea*, an XIV, nr. 10, dec. 1935.

¹³ G. Călinescu, *Istoria literaturii române — Compendiu*, Buc., E.P.L., 1968, p. 297. Cum prea bine observă N. Manolescu : „Deși, ca și Camil Petrescu, autorul *Rusoaicei* folosește aproape numai povestirea la persoana întâi, între biografia lui și operă nu e decît, rareori o coincidență...” („Erotism și imaginație la Gib I. Mihăescu”, în *Teme*, Buc., Cartea Românească, 1971, p. 122).

¹⁴ Octav Șuluțiu, *Pe margini de cărți*, Sighișoara, editura Miron Neagu, p. 278.

¹⁵ S-a făcut uneori aluzie la „freudismul” lui Gib I. Mihăescu. Nimic mai eronat. Dacă amintim categorii psihanalitice nu este decît pentru a explicita prin unele corespondențe psihologice sindromurile care constituie obiectul descrierilor scriitorului. De aceea nu putem afirma că tematica sa se înrudea — prin centrarea individului pe sexualitate și prin punerea în mișcare a forțelor subconștiente — cu freudismul. În *Vedenia*, afirmă Ion Rotaru : „întîmplarea pare a demonstra o teză freudistă, asocierea libido-ului cu teroarea” (*O istorie a literaturii române*, vol. II, Minerva, Buc., 1972, p. 68). În primul rînd, nu există o asemenea „teză”. Apoi, „întîmplările” lui Gib nu vor

să demonstreze vreo teză oarecare. În 1924, cînd apare *Vedenia*, e puțin probabil ca prozatorul nostru să fi aflat mai multe despre Freudism.

¹⁶ Șerban Cioculescu remarcă judicios apartenența la o stirpe romantică a prozei lui Gib : „Viziune desigur romantică — transmisă prin mijlocirea lecturilor naturaliste, poate —, care strămută pe terenul instinctelor și al biologiei dominația pasiunii“ (*art. cit.*). Structura expresionistă a imaginarului, pe care o probăm, poate să implice asimilarea modalităților naturaliste ca și înscrierea într-o descendență romantică. Expresionismul derivă în ultimă esență din romantism. Desigur, nu înțelegem prin apartenența nuvelisticii lui Gib I. Mihăescu la o categorie expresionistă, o înscriere directă a tezelor sau lucrărilor expresioniste asupra prozatorului. Pe această linie, este ciudat că cercetînd prezența expresionismului în conștiința literară românească, observînd îndeosebi orientarea expresionistă a *Gîndirii*, Ov. S. Crohmălniceanu (cf. *Literatura română și expresionismul*, Editura Eminescu, Buc., 1971) nu a observat potențarea expresionistă a imaginii în proza lui Gib I. Mihăescu, nici perspectiva unei „estetici a urîtului“ (pe care o remarcă, de altfel, în proza lui Arghezi). Demonizarea imaginarului, damnarea obsedațiilor, a halucinațiilor din textele lui Gib aparțin unei sfere tipic expresioniste. Tot astfel, gestică grotescă de paieță, stridențele expresiei etc.

¹⁷ N. Manolescu observă cu finețe, în această privință, că *Brațul Andromedei* „nefiind o scriere satirică, ci obiectivă, tipurile sînt totuși schematice și caricat“ (*op. cit.*, p. 121).

¹⁸ Despre pasiunea lui Gib pentru astronomie a scris o frumoasă pagină prietena sa Apriliana Mediana : „Cînd înserarea făcea să scli-pească prima stea pe bolta cerului, o ! atunci cu oîță bucurie începea el să ne vorbească despre acel univers spre care se avînta în nopțile senine și ale căror secrete căuta să le descopere. Ca și infinitul ome-nesc, bolta infinită a cerului cu puzderia ei de stele, erau întinsurile pe care le cerceta mai cu drag“ (*Marea călătorie a lui Gib*, *Naționalul*, nr. 441, 28 oct. 1935).

¹⁹ Al. Philippide, *Gib Mihăescu : Brațul Andromedei, Viața românească*, Buc., an XXII, nr. 4—5, aprilie—mai 1930.

²⁰ Perpessicius, *Gib I. Mihăescu, Rusoaica, Cuvîntul*, Buc., an IX, nr. 2928, 21 iunie 1933, republ. în *Mențiuni critice*, vol. V, Buc., F.P.L.A., 1946, p. 259.

²¹ Perpessicius, *id.*; G. Călinescu, *Gib I. Mihăescu: Rusoaica, Adevărul literar și artistic*, Buc., an XII, seria a II-a, nr. 653, 11 iunie 1933 și *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Buc., F.P.L.A., 1941, pp. 678—681; N. Manolescu, *op. cit.*, p. 130. Face notă aparte printre comentariile critice la *Rusoaica*, formula definitorie a lui Șerban Cioculescu: „Prin minuțiozitatea cadrului, care este sectorul de sub comanda locotenentului Ragaiac, prin circumstanțierea asprelor dispoziții grănicerești, prin distribuirea savantă a rolurilor între ofițeri și gradați, *Rusoaica* este un adevărat roman militar sau de război“. Dar cu tot cadrul ostășesc în care se desfășoară tribulațiile lui Ragaiac, romanul este tot atît de puțin militar precum *Il deserto dei Tartari* al lui Dino Buzzati sau *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq, adevărate romane ale așteptării. Gib I. Mihăescu nu este în stare să explice valențele propriilor sale figuri. Comentariile sale la *Rusoaica* au ceva din bunul simț elementar al meșteșugarului foarte priceput, în înjghebarea unei mașinării, dar nu și în explicarea ei teoretică. După el: „Locotenentul Ragaiac este setos de o nouă, de un eveniment neașteptat, care să prefacă complet obișnuințele lui sufletești de un ideal care nu putea fi întrupat, cred, mai plastic, decît printr-o femeie necunoscută și, desigur, frumoasă“ (Matei Alexandrescu, *Confesiuni literare*, Buc., Minerva, 1971, p. 59).

²² Încă în nuvela *Rusoaica* (publ. *Gîndirea*, Buc., an X, nr. 8—9, aug.—sept. 1930, pp. 280—292), versiunea originală a romanului, atitudinea ofițerului-narator este ambiguă. El are voluptatea torturii morale.

²³ Ion Chinezu observă în *Rusoaica* (în care vede „una din cele mai solide opere românești din cîte s-au scris pînă astăzi“) prezența unui peisaj tragic (Ion Chinezu, *Gib I. Mihăescu, Rusoaica, Gînd românesc*, Cluj, an I, nr. 6, oct. 1933). Într-adevăr peisajul din acest roman în care predomină albul și negrul, neantul culorilor, alcătuiește un fond de un sumbru-penetrantă valoare. După o lectură mai veche, acțiunile dramatice ori senzaționale se pierd în acest fundal care singur ne dăinuie în amintire, împreună cu fulgurațiile pasionale ale imaginației lui Ragaiac.

²⁴ Octav Șuluțiu, *Gib I. Mihăescu : Femeia de ciocolată, România literară*, an II, nr. 88, 1933.

²⁵ Uimitoare și nejustificată crucă este aprecierea superlativă pe care Ov. S. Crohmălniceanu o dă romanului : „Deși critica veche nu l-a apreciat, *Zilele și nopțile unui student întârziat* rămâne cel mai bun roman al lui Gib I. Mihăescu (*op. cit.*, p. 355). Nu e suficientă argumentarea prin faptul că : „Și aici intervine tema bovarismului masculin...“, și că autorul „reconstituie cu umor și multă culoare realistă atmosfera mahalalelor“. Complicarea psihologiei lui Mihnea Băiatu, în finalul cărții e factice („Psihologia lui Mihnea se complică — afirmă Ov. S. Crohmălniceanu — dilemele sale cîștigă sensuri etice adînci“).

²⁶ După Vladimir Streinu : „Mihai Aspru și Donna Alba ar fi un fel de pereche națională, de simetrizare exterioară a lui Sorel și a domnișoarei de La Môle“ (*Pagini de critică literară*, vol. I, Buc., E.P.L., 1968, p. 127). Șerban Cioculescu refuză teza soreliană : „iubirea lui Mihai Aspru nu este soreliană, a unui cerebral voluntar, a unui lucid care-și propune un scop grandios numai din ambiția plebeului“ (*art. cit.*). Într-adevăr asemănarea celor două cupluri este cu totul exterioară și nesemnificativă. Cu toate iscusințele sale, cu toată vigoarea sa elementară, obsedatul Mihai Aspru nu are nimic din luciditatea hiperconștientă, nici din acea energie care constituie virtutea esențială a eroului stendhalian.

²⁷ Apriliana Medianu, *Marea călătorie a lui Gib, Naționalul*, nr. 441, 28 oct. 1935.

²⁸ I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac*, Buc., E.P.L., 1967, p. 118.

²⁹ *Id. ibid.*

³⁰ *Id. ibid.*

³¹ *Id. ibid.*

³² G. Călinescu, *Ulysse*, ed. cit., p. 60.

³³ I. Valerian, *op. cit.*, p. 118.

³⁴ * * * *De vorbă cu autorul, Cronicarul*, Buc., an I, nr. 3, 21 mai 1930.

³⁵ I. Valerian, *op. cit.*, p. 119.

³⁶ *Id. ibid.*

³⁷ *Id. ibid.* Că nu se poate vorbi de o descendență dostoevskiană în cazul lui Gib I. Mihăescu a remarcat-o și Ov. S. Crohmălniceanu. Totuși, criticul, consideră că Gib a reținut de la Dostoievski „psihologia obsesivă, monomană, măcinarea interioară” (*Literatura română dintre cele două războaie mondiale*, vol. I, ed. rev., Minerva, Buc., 1972, pp. 512—513). Mult mai numeroase sînt corespondențele dintre literatura prozatorului nostru și cea a lui Leonid Andreev. Deși, firește, aceste corespondențe nu au aproape nici o valoare exegetică, totuși trebuie să observăm că unele teme frecvente în proza lui Andreev pot fi regăsite în nuvelele lui Gib I. Mihăescu. Vitalitatea instinctelor, o morbidețe ce se manifestă în subite acte de violență, forța obsesiilor, atracția abisului. Printre altele, *Bezna* lui Leonid Andreev (istorie a unei nopți a simțurilor) este — prin stridența imaginilor, chiar și prin excesul expresiei un model posibil al nuvelisticii lui Gib I. Mihăescu. Nu există în opera lui Andreev, ca și în aceea a prozatorului nostru o perspectivă metafizică implicată, precum în romanele lui Dostoievski. Ov. S. Crohmălniceanu observă lipsa acestor implicații metafizice dar afirmă despre nuvelele lui Gib I. Mihăescu că sînt „mai mult fișe clinice ale sentimentelor obsesive” (*id., ibid.*). Or, nu avem în acest caz o proză suficient de obiectivă pentru a vedea într-însa o răceală clinică. Abisul nu e expus cu detașarea „unor descripții exacte” (*id.*).

O nuvelă care reflectă lecturile lui Gib din proza rusă este *Tatăl* (publ. postum, în *România literară*, an VI, nr. 39, 27 sept. 1973). Povestire patetică (din prima perioadă a creației scriitorului), istorie dramatică a unui tată care ajunge să fure pentru a satisface nevoile de lux ale fiicei și care, după ce iese din închisoare este renegat de aceasta, ba, chiar umilit, tîrît în fața judecății. Acest umilit și obidit are, într-adevăr, o alură dostoevskiană. Dar tema tatălui trădat de fiica pentru care se jertfește este mult mai veche (Père Goriot, Lear etc.).

³⁸ G. Călinescu, *Istoria literaturii române — Compendiu*, Buc., E.P.L., 1968, p. 296.

³⁹ N. Manolescu, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁰ G. Călinescu, *Ulysse*, ed. cit., p. 60.

⁴¹ Citat de Horia Oprescu, *Scriitori în lumina documentelor, „Maestru al nuvelei”*, Buc., Editura Tineretului, 1968, pp. 171—180.

⁴² Cf. Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români*, vol. II, Buc., E.P.L., col. B.p.t., 1966, pp. 262—265.

⁴³ Cf. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, *Evoluția prozei literare*, Buc., Ed. Ancora, 1928, pp. 279—283.

⁴⁴ Șerban Cioculescu, *art. cit.*

⁴⁵ * * * Gib I. Mihăescu, *Gîndirea*, an XIX, nr. 10, dec. 1935, p. 490.

⁴⁶ Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol. I, Buc., E.P.L., 1968, p. 126.

⁴⁷ G. Călinescu, *Istoria literaturii române — Compendiu* —, ed. cit., p. 297.

PAVEL DAN

¹ George Barițiu, *O privire peste ținutul Hațegului în Transilvania*, *Foaia literară*, an I, nr. 3, 15 ian. 1838.

² *Tribuna*, an X, nr. 91, 25 aprilie — 7 mai 1893, p. 362.

³ *Transilvania*, an II, nr. 12, 15 iunie 1869, p. 141.

⁴ *Id.*, *ibid.*

⁵ Ion Codru Drăgușanu, *Peregrinul transilvan*, Buc., E.S.P.L.A., 1956, p. 65.

⁶ Ion Slavici, *Amintiri*, Buc., E.P.L., 1967, p. 180.

⁷ Ion Slavici, *op. cit.*, p. 182.

⁸ Lucian Blaga, *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, Editura Tineretului, 1965, p. 53.

⁹ *Id.*, *ibid.*

¹⁰ *Id.*, *ibid.*

¹¹ Cf. Monica Lazăr, *Pavel Dan*, 1967, p. 93.

¹² G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Buc., Editura Fundațiilor, 1941, p. 846.

¹³ Lucian Blaga, *Etnografie și artă*, *Cuvîntul*, 2, 311, 18 nov. 1925, p.1, republ. în *Zări și etape*, E.P.L., Buc., 1968, p. 322.

¹⁴ Marin Bucur, *Ovid Densusianu*, Buc., Editura Tineretului, 1967, p. 193.

¹⁵ Ovid Densusianu, *Cum se judecă la noi, Vieașa nouă*, an. I, nr. 22, 15 dec. 1905, p. 22, cit. M. Bucur, *op. cit.*, p. 192.

¹⁶ O culegere din textele lui Ion Pop Reteganul : *Amintirile unui școlar de altădată*, edit. de Ion Apostol Popescu și Serafim Duicu, Buc., 1969.

¹⁷ Ion Pop Reteganul, *Amintirile unui școlar de altă dată*, ed. cit., p. 39.

¹⁸ *Id.*, p. 40.

¹⁹ *Id.*, p. 39.

²⁰ *Id.*, pp. 45—46.

²¹ *Id.*, p. 47.

²² G. Călinescu, *Istoria literaturii române — Compendiu*, Buc., E.P.L., 1968, p. 142.

²³ *Familia*, nr. 43, 1884, p. 520.

²⁴ Gheorghe Șincai, *Hronica Românilor în Opere*, vol. I, Buc., E.P.L., 1967, p. 17.

²⁵ Ion Codru Drăgușanu, *Peregrinul transilvan*, ed. R. Munteanu, Buc., E.S.P.L.A., 1956, p. 288.

²⁶ Ion Codru Drăgușanu, *op. cit.*, p. 53.

²⁷ Ion Codru Drăgușanu, *op. cit.*, p. 53.

²⁸ Ion Codru Drăgușanu, *op. cit.*, p. 288.

²⁹ Ion Codru Drăgușanu, *op. cit.*, p. 54.

³⁰ Monica Lazăr, *Pavel Dan*, Buc., E.P.L., 1967, p. 28.

³¹ Monica Lazăr, *op. cit.*, p. 86.

³² În textul ediției I. Chinezu, din 1938 : Urcan.

³³ Cf. M. Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, Buc., Ed. Univers, 1971.

³⁴ I. Negoieșcu, *Realism și fervoare formală la Pavel Dan*, în *Scriitori moderni*, Buc., E.P.L., 1966, pp. 302—316.

³⁵ N. Manolescu, *Lecturi infidele*, Buc., E.P.L., 1966, p. 170.

³⁶ În acest sens, arată Monica Lazăr, *omenia* e considerată de Pavel Dan drept „unica și suprema justificare a existenței și a aspirației spre fericire”. (*op. cit.*, p. 116).

³⁷ Ion Breazu, *Literatura română contemporană a Transilvaniei*, în *Studii de literatură română și comparată*, vol. I, ed. Mircea Curticeanu, Cluj, Ed. Dacia, 1970, p. 194—195.

³⁸ E exagerată aserțiunea conform căreia Pavel Dan ar lăsa „fantasticul să se reverse pe întreaga arie epică” (Ion Negoitescu, *op. cit.*, p. 309). Singurul text adus drept probă de I. Negoitescu (*Copil schimbat*) nu e identic cu „întreaga arie” a epicii lui Pavel Dan. Tot astfel, nimic nu justifică afirmația că „fantasticul e și el, aici, doar un aspect al estetismului” (*id. ibid.*).

³⁹ C. Regman a observat că : „fantasticul (în nuvela *Copil schimbat*, n.n.) e născocirea eroului și provine dintr-o eronată interpretare a datului real, fiind, deci, un mijloc de a caracteriza psihologic personajul pe planuri mai complexe, și chiar de a pătrunde în mecanismul subtil al confuziei care produce eresul” („Studiu introductiv” la ed. Pavel Dan, *Scrieri*, col. Scriitori români, E.P.L., Buc., 1965, p. XXXIV). În legătură cu *Realismul fantastic al prozei lui Pavel Dan* (*Steaua*, an XXIV, nr. 2, 16—31 ianuarie 1973), fiul prozatorului, Sergiu Pavel Dan face și el unele observații judicioase. După el : „fantasticul se constituie la Pavel Dan ca o emanație, ca o prelungire a *realismului*...” Mutația realism-fantastic s-ar manifesta prin trecerea spre enormul grotesc, excesiv, prin exacerbarea, absolutizarea atitudinilor, sentimentelor, gesturilor. Se remarcă, astfel, zgîrcenia, răutatea paroxistică, „excesivul” din plecările de acasă ale bătrînului Urcan. Toate acestea sînt adevărate, dar subsumarea lor unei apetențe spre fantastic înseamnă o „excesivă” reducere a termenilor literari ai problemei. Dacă ar trebui să dăm un nume comun acestei prezențe — incontestabile — a *excesivului* în proza lui Pavel Dan, am prefera termenul *fabulos*, celui tehnic diferit — și destul de bine definit — de fantastic.

⁴⁰ Radu Brateș, cit. de M. Lazăr.

AL. PHILIPPIDE

¹ Intr-o cronică la *Floarea din prăpastie*, comentînd nuvelele lui Al. Philippide (în *Vremea războiului*, an XIV, nr. 641, 15 martie 1942, reprodus în *Scrieri*, IV, Minerva, Buc., 1970, pp. 352—356),

Pompiliu Constantinescu consideră că, în aceste proze: „Teroarea se exercită dinafară înlăuntru, catastrofele cad năprasnic peste cei mai șterși, mai comozi și mai puțin agitați sufletește oameni...” Dar, de fapt, aceste catastrofe, acea „ineluctabilă nenorocire, venită din senin, din neprevăzut“, adevărate „lovituri neașteptate, imprevizibile și izvorite dintr-un destin sumbru“ nu purced „dinafară înlăuntru“, ci, dimpotrivă, dinăuntru înafară. Ștefan Budu este mult mai puțin victima societății, cât a răbufnirii unor forțe abisale dintr-însul. Drama casei Brumă este înscrisă în *natura* tenebroasă a membrilor ei. „Nimeni nu este vinovat de ce se-ntîmplă, decît năprasnica fatalitate, zarul perfid al întîmplării care a dezlănțuit o dramă în sufletele cele mai puțin pregătite s-o aștepte.“ Da și nu. Vinovăție există. Cazurile lui Philippide sînt tocmai acelea ale unor *vinovați nevinovați*. Arhetipul țapului ispășitor încărcat de păcatele tribului — ale familiei, societății — domină destinul croilor.

² Pompiliu Constantinescu (*cf. art. cit.*) observă judicios „existența dublă“ a lui Manole Brumă. Tenebrosul naturalist, sufletul ursuz, taciturnul stăpîn al conacului cu monștri este întrucîtva *dedublat* din stirpea romantică. Om de știință dar pasionat de jivine monstruoase, amant trădător și soț; tată a doi fii care nu se cunosc; calm proprietar de conac moldovean și suflet agitat de bizare remușcări; atras de fiul *natural* și respingîndu-l cu brutalitate etc.

³ După Pompiliu Constantinescu, Al. Philippide „descinde, în proză, ca și-n ultimele sale poeme, din aceeași vînă a romantismului fantastic, degajînd o viziune hoffmanniană a vieții, într-un cadru de senzațional autohton“ (*art. cit.*) Ar fi greșit să considerăm structura acestor nuvele ca fiind romantic-fantastică, hoffmanniană. Tocmai sugestiile romantismului sînt amendate în viziunea prozatorului Philippide. Oniricul este supus unei coroziuni, imaginarul este degradat, redus la planul realului. Nimic estetizant, nici o aluzie la un plan metafizic, nici o intervenție didactică în aceste proze. În schimb un psihologism modern care folosește *sufletescul* original. De aici un anumit caracter hibrid al acestor nuvele (în deosebi *Floarea din prăpastie, Imbrățișarea mortului*, fiind mult mai unitară ca ton și atmosferă).

⁴ I. Negoieșcu remarcă (în cronică la *Floarea din prăpastie, Națiunea română*, nr. 7, 1944, reproducă în *Scriitori moderni*, Buc.,

E.P.L., pp. 286—288) finalul „prea brusc“ al nuvelei („Autorul nu era... făcut pentru atari experiențe...“). E adevărat că finalul celor două nuvele este bruscat. Motivul nu este incapacitatea autorului, sau vreo stângăcie a sa, ci faptul că naratorul alegînd pentru destinul eroilor săi catastrofa, lasă să-i surprindă o moarte năprasnică. Dar, chiar dacă estetic, moartea face parte din surprizele calculate de el, ea este pregătită subteran. Vocația lui Budu, ca și a fiilor Brumă, era esențial thanatică. Voluptatea la unul, banii la altul nu erau decît ispite ale morții.

V. VOICULESCU

¹ În ce privește formația spiritual-religioasă, științifică și literară a lui V. Voiculescu un text autobiografic este esențial : „Din toate lecturile, cea care m-a impresionat mai mult a fost Biblia cu aspra ei grandoare de dramă jumătate pămînteană, jumătate divină. Dumnezeu meu favorit a fost Iehova, ale cărui apucături de prigoane pentru vrăjmaș, protecție pentru aleși, le rîvneam. Pînă astăzi, am rămas un iehovist în străfundurile necercetate ale sentimentelor mele credincioase... Am știut Vechiul Testament de la un capăt la celălalt, ca pe un epos, încît idilica Evanghelie a rămas pentru mine pînă tîrziu în umbră... Instinctul m-a dus la filozofie și metafizică. Am ajuns curînd la Schopenhauer și nu-mi pare rău, pentru că el m-a condus la Upanișade și la Buda. Din anii întîi de student, psihofizica și psihopatologia, dincolo de Sergio, Wundt și Höfding, m-au dus la medicină, pe urmele lui Vaschide, ale unui Pierre Janet și ale lui William James, cu experiența lui religioasă... Am alergat ceva mai tîrziu la tot ceea ce atunci putea să ispitească o minte înțărcată de credință și hrănită științificește cu pozitivism și evoluționism. Littré, Claude Bernard, Auguste Comte, Darwin, Spencer... Nemulțumit pînă la urmă, am dezertat și am trecut la vrăjmaș. Am cunoscut Kabala din studii, mai ales ale lui Frank și Karpe, am citit Seferul cu comentariile lui, am practicat pe rozcrucienii lui Péladan, am cercetat iluminismul filozofului necunoscut, am rămas îndelung la teozofie, de la gnoză la Pista Sofia, prin Fabre d'Olivet, Saint Yves d'Alveidre, Eliphas Lévy și Papus, pînă la modernii Schuré, Rudolf Steiner, Mme. Blavatsky, Annie Besant și cîți alții. Dar nu m-am afiliat la nici o

societate secretă, n-am aderat la nici o sectă și nu sînt un inițiat, de teamă să nu-mi îngrădesc libertatea... Am respins de la început spiritismul, atît cel radical al lui Alain Kardec cît și cel pseudo-științific al lui Crookes. Am cultivat cu emoție pe Carlyle, pe Emerson și prin ei, pe Novalis, m-am entuziasmat de Maeterlinck, ca să mă întorc apoi la Platon și neoplatonicieni." (cit. după Dinu Pillat, *O constelație a poeziei române moderne*, Cartea Românească, Buc., 1974, p. 326).

² Căutînd să pună în lumină caracterul preponderent „literar“ al povestirilor lui V. Voiculescu, Nicolae Manolescu le prezintă drept: „Exerciții superioare de literatură“ care „au o finalitate mai curînd artistică; relevă o tehnică a narării și a compunerii înainte de a dezvălui un conținut substanțial; pornesc de la niște teme sau teze fără a învedera și un lirism fundamental“ (*Povestirile lui V. Voiculescu, Luceafărul*, an. XIV, nr. 2, 9 ian. 1971). Într-adevăr, ceea ce numim *discursul* acestor povestiri prevalează asupra *fabulei* lor. Tehnica narării este mai importantă decît naratul ca poveste.

³ Este eronată aprecierea lui Al. George cu privire la tonul general al povestirilor lui V. Voiculescu: „el este acela al neadecvării la subiect. Povestirile sînt redată de un ins agitat, care nici nu stăpînește situațiile descrise și nici nu-l lasă pe cititor să se descurce singur în hățișul faptelor și al explicațiilor, ci intervine pe alocuri cu un didacticism naiv în stilul susținerii unor prea evidente teze. Uneori teza e anunțată chiar de la început, și toată desfășurarea faptelor nu vine decît s-o ilustreze. Altcori, povestirea e o parafrază pe o temă livrescă, dar nicidecum tratarea unei teme“ (Al. George, *Semne și repere*, Cartea Românească, Buc., 1971, p. 288). Nici neadecvarea, nici „agitația“ naratorului, nici în sfîrșit didacticismul, tezismul scriitorului nu sînt probate de texte. Tezele scriitorului (care are desigur o ideologie a sa, nu prea explicită însă) sînt abil disimulate. Niciodată povestirea nu urmărește probarea unei teze preconcepute. Cît privește discuțiile personajelor pe teme livresci, ele nu afectează întru nimic narațiunea însăși, cel mult îi adaugă unele excrescențe nu întotdeauna justificate artistic. În ce privește aprecierea povestirii *Chef la mănăstire* drept „dezlinată și trivială bufonerie“, în care umorul „izbucnește în toată grosolănia“, nu poate decît să ne mire opacitatea criticului.

⁴ V. Voiculescu, *Confesiunea unui scriitor și medic, Gîndirea*, oct. 1935, cit. și de Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar*, secolul XX, ed. II, 1971, p. 285.

⁵ Cf. Bianca Balotă, studiu introductiv la Maxim Gorki, *Doi vagabonzi*, E.P.L., col. „B.P.T.”, 1968.

⁶ După o mărturisire a lui V. Voiculescu către Dinu Pillat, se pare că partea a patra, „În satul Cervoiiului”, din *Zahei orbul* a alcătuit la început o povestire de sine stătătoare și că mai apoi, povestitorul a integrat-o într-o mai amplă istorie a vieții lui Zahei pe care a alcătuit-o din fragmente juxtapuse celei dintîi.

URMUZ

¹ Pentru tot ce privește existența lui Urmuz, ca și pentru exegeza textelor sale, ori posteritatea critică, cf. N. Balotă, *Urmuz*, Dacia, Cluj, 1970, lucrare la care prezentul „post-scriptum urmuzian” constituie o completare.

² Text publicat în *Iașul*, VI, nr. 223, din 19 dec. 1938.

³ Într-o conferință radiodifuzată la 2 ianuarie 1932, Vasile Voiculescu (pe atunci director al emisiunilor literare la Radio) îl evocă pe fostul său coleg Mitică Buzău de la liceul Gheorghe Lazăr (text publicat de Ion Apetroaie în *Ateneu*, X, nr. 10, oct. 1973). În amintirile sale, doctorul Voiculescu îl vede pe copilul de altădată „drăcos pînă la geniu”, dar și „chinuit de probleme ale metafizicei”. Se pare că vraja pe care insul și scrierile sale o vor exercita postum asupra tinerilor moderniști din deceniul al treilea și al patrulea, ba chiar și al șaptelea, derivă din anumite valențe ale omului. „Ascuțit la minte și copt înainte de vreme — mărturisește V. Voiculescu —, Urmuz ne-a fost căpetenie, îndreptător.” După ce îi atribuie „audiția colorată”, considerîndu-l un „strălucit muzician”, îi analizează foarte pertinent spiritul de „ironist” și „zeflemist” care folosește ca metodă „bizarul, grotescul, neprevăzutul, absurdul”. Umorul lui Urmuz e apropiat de acela al lui Marc Twain și Alfred Jarry. Dar : „La Urmuz e un umor mai rece, mai abstract, cerebral, mai greu de sesizat și de gustat”.

⁴ În comentariile la *Pagini bizare* din *Urmuz*, Dacia, 1970.

⁵ Mihail Cruceanu, *Rătăcit într-un târg*, *Luceafărul*, XIV, nr. 47, 18 noiembrie 1972.

⁶ *Id.*, art. cit.

⁷ De aceea, nu putem fi de acord cu afirmații ca aceasta : „Textele urmuziene au o sorginte onirică, atât în conținut (fabulație) cât și în formă (limbă). În comportamentul general al personajelor lui Urmuz se poate identifica ușor o amprentă onirică vizibilă mai ales în consecința faptelor“ (Valeriu Cristea, *Urmuz*, *Luceafărul* nr. 28/324, 13 iulie 1968). Într-adevăr, nimic nu probează că : „Eroul din bucata *După furtună* își «numără gologanii» înainte de a se sui în copac, așa cum ne spălăm pe mâini înainte de masă, sau ne dezbrăcăm înainte de culcare“, — și că : „Între cele două acțiuni se intercalează una din acele cauzalități pur onirice, care ni se par nespuse de bizare, enigmatice după ce deschidem ochii dar care în vis fuseseră acceptate de la sine, ușor de înțeles, firești și evidente. Ceea ce e axiomatic în starea de vis devine incomprehensibil după trezire, ceea ce este natural pentru personajele lui Urmuz devine absurd pentru cititorul lui Urmuz...“ (*id.*). Nimic nu probează „sorgintea onirică“ a narațiunilor urmuziene. Urmuz e un scriitor eminent lucid. El e mai degrabă un hiperconștient, decât un tributar metodic al inconștientului. Nici un dicteu automatic în procesul creației sale. De asemenea, fracturile discursului logic nu urmează nicidecum liniile imaginarului oniric. Putem vorbi, eventual, despre un evazionism urmuzian, stabilind unele apropieri care nu implică o identitate de natură nici o filiație. Psihologic și estetic este eronată o aserțiune ca : „Plină de fulgurații onirice, proza lui Urmuz este, pînă la un punct, stenograma unui vis apăsător, continuu, din care autorul nu s-a putut trezi decât prin detunătura unei arme“ (*id.*). Frază de efect, fără nici o acoperire. Tot asemenea, abuzîndu-se de termenul „oniric“ : „fragmente de epică onirică se exprimă aici în crîmpeie de limbaj oniric“ (*id.*) sau : „Conformația onirică a frazelor indică performanța lui Urmuz, care a pătruns în sanctuarul viselor omului și ale zeului limbii“ (*id.*)

⁸ Mihail Cruceanu, *art. cit.*

⁹ Pentru tot ce privește manifestele futuriste cf. Christa Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Rowohlt, 1966, pp. 22—36 și 151 sq.

¹⁰ Mihail Cruceanu, *art. cit.*

¹¹ cf. N. Balotă, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1971, pp. 246—247.

¹² Mihail Cruceanu, *art. cit.*

¹³ Cele spuse de Humpty Dumpty au fost foarte serios discutate de logicieni și lingviști. Astfel, de ex. Peter Alexander, în *Logic and the Humor of Lewis Carroll (Proceeding of the Leeds Philosophical Society*, vol. 6, mai, 1951, pp. 551—566). Cf. *Lupta cu absurdul*, pp. 78—114. Textele lui Lewis Carroll citate după *Peripețiile Alisei în lumea oglinzii*, tr. de Frida Papadache, Editura Creangă, 1971 (cu excepția numelui Coco-Cocon căruia i-am preferat originalul Humpty Dumpty).

¹⁴ Dan Cristea în articolul *Urmuz — adecvări și corespondențe (România literară, VI, 47, 22 nov., 1973)* observă cu finețe „adecvarea onomastică la un destin” a eroilor lui Urmuz. „Sonoritatea onomastică — afirmă el — este matricea lor.” Unul dintre primii apologeți ai scriitorului, Lucian Boz comentase și el nota la *Algazy și Grummer* indicînd o interesantă relație în lucrarea lui Max Picard — *Der letzte Mensch* (lucrare la care se referă Al. Philippide în poezia *Cel din urmă om*). Picard definește fenomenul magic postulat de Urmuz — conexiune reală, generatoare între creatură și nume : „A fost odată un timp cînd gura ce pronunța numele omului, crea prin aceasta însuși caracterul acestuia”.

¹⁵ Sub titlul *O legendă*, Al. George a publicat o diatribă anti-urmuziană, un pamflet demitizator (articol republicat în *Semne și repere*, Cartea Românească, București, 1971). „Urmuz e un nume propriu de convenție sub care se adăpostesc o sumă întreagă de legende...” (*op. cit.*, p. 305). Cea mai gravă în consecințe dintre aceste legende e aceea a lui „Urmuz-scriitor”. Argumente ? “Opera lui Urmuz cuprinde cîteva zeci de pagini de texte felurite, despre care nu vom ști niciodată dacă au fost concepute spre publicare sau nu” (*id.*, *ibid.*). Cum

arătam în studiul dedicat lui Urmuz (cf. *Urmuz*, pp. 38—39), pornindu-se de la *pușinătatea* scrierilor lui Urmuz, nu se poate nega caracterul de *operă* al creației sale. Există superstiția bibliotecarului pentru valoarea incontestabilă a operei în tomuri multe. Dar altele sînt criteriile după care o operă merită acest nume. Întrucît, în cazul Urmuz, e vorba de o lucrare de ficțiune, putem spune că un text care revelează un univers fictiv, compus de un scriitor a cărui intenționalitate nu poate fi pusă la îndoială, univers cu structuri și linii de forță interne, univers organizat într-un întreg de sine stătător și comunicîndu-se ca atare, constituie o operă. Textele urmuziene au acest caracter cosmic cum am încercat să demonstrez în comentariile la *Pagini bizare* ca și în acest „Postscriptum urmuzian“. O scriere devine o operă și printr-o intenționalitate creatoare care a prezidat la alcătuirea ei, precum și prin perseverența cu care a fost elaborată. O operă nu se *naște*, ea se *face*. Al. George consideră că opera lui Urmuz „e o simplă schimonoseală, amestec de joc de cuvinte, de fantezism grotesc și de umor căznit“. Cu alte cuvinte, nu e nici-o intenție creatoare, nici un efort de elaborare (dacă nu „cazna“ umorului), nici o perseverență în munca artistului. E de-ajuns să privești manuscrisele urmuziene (nu ne-a rămas din întreaga „ladă“ plină de ele, văzută de Șașa Pană, decît un caiet și cîteva file pentru ca să ne convingem că avem în fața noastră un caz de scrupuloasă conștiință artistică. Departe de a fi un simplu joc, iată un vizibil efort de compunere (care, *mutatis mutandis*, poate fi asemuit cu acela al lui Creangă — nici el autor al unei opere prea voluminoase —, căznindu-se să găsească o conjuncție potrivită sau locul cel mai prielnic pentru o virgulă). Că omul acesta avea o înaltă conștiință a demnității artei, nu ne putem îndoi nici o clipă. Conștiință, poate chiar prea înaltă, întrucît îl inhiba, impunîndu-i scrupule și exigențe prea multe pentru posibilitățile sale reale. Dar, să revenim la argumentele pro sau contra „operei“ urmuziene. Nu vom ști dacă ele au fost „concepute spre publicare“? Nu este obligatoriu pentru o operă să fi fost „concepută spre publicare“. Obligativ e să vădească o intenționalitate artistică. Dar chiar și, în ce privește publicarea scrierilor sale, Urmuz avea scrupulele de conștiință ale marilor oameni ai cuvîntului. De aici, cum arătam altă dată (cf. *Urmuz*, p. 28) neîncetatele corectări, chinul din zilele în care se tipărea în *Cugetul Românesc* primul său text. Cel care cunoscuse anxietățile și voluptățile cuvîntului scris, trăiește excesiv tensiunea publicării. E suficient să citim ceea ce scrie Argezi despre „săptămîna atroce“ pe care a trăit-o Urmuz cînd

i s-au tipărit primele scrieri pentru ca să înțelegem cât de puțin indiferentă îi era comunicarea prin tipar a — ceea ce putem numi liniștit —, operelor sale. Amintind unele scrieri glumeț-absurde ale liceenilor de la Gh. Lazăr, Al. George crede că : „...scrierile lui Urmuz nu depășesc nivelul unei asemenea simple și ușurele nostimade“ (*op. cit.*, p. 307). Totul se poate explica „printr-o răzvrătire puerilă a unui om matur ca un act rece și neputincios de batjocură“ (*id.*). Același lucru s-ar putea spune (și s-a spus) despre Alfred Jarry. La originea lui Ubu sînt farsele școlarilor de la un liceu din Rennes. Au fost chiar critici care i-au contestat lui Jarry paternitatea asupra acestei piese, atribuindu-i-o unor colegi ai săi. După Albert Thibaudet „bulgăru de nea al unui vacarm școlăresc“ a stîrnit întreaga Ubuadă. Paul Léautaud notează în *Jurnalul* său literar : „...*Ubu rege* este o operă de elevi de liceu, scrisă la liceu, ca să ridiculizeze un profesor“. În sfîrșit, Jules Renard menționează în *Jurnalul* său că : Alfred Jarry ar fi scris *Ubu rege* la treisprezece ani, ca toată lumea“ (cf. N. Balotă, *Lupta cu absurdul*, p. 119). Chiar dacă *Pilnia și Stamate* sau *Ubu roi* își au originea în farsele literare ale unor elevi (nici o dovadă în ceea ce-l privește pe Urmuz că situația ar fi aceasta) ce dovedește o asemenea sorginte în ce privește calitatea de „operă“ a scrierii respective ? Am văzut, de altfel, ce scrie despre Urmuz fostul său coleg de la liceul „Gh. Lazăr“, Vasile Voiculescu. În pamfletul său Al. George amintește distincția lui Valéry între valoarea unui scriitor și „situația“ lui. Dar, chiar în termenii lui Valéry „situația“ nu e incompatibilă cu valoarea lui. Mai interesantă și mai aplicabilă la cazul Urmuz este distincția pe care o propune Thibaudet între „situația“ și „prezența“ unui scriitor. „Situația“ lui Urmuz nu este și nu va fi niciodată prea bună ; ea nici nu poate fi prea înaltă. Manualele școlare nu-l vor discuta, e inasimilabil spiritului academic ; în ierarhia unei istorii literare academice nu poate avea loc. În schimb a fost și este „prezent“ : a excitat și va continua să excite spiritele, să germineze în ele, să fie fecund în alții (el lovitul de sterilitate cum trebuie să recunoaștem !), fecunditate postumă pe care nu o recunoaștem la alți autori de opere mult mai valoroase decît ale lui. Dar obscurul grefier Dom.-Demetrescu-Buzău, zis Urmuz, s-a învrednicit de o soartă postumă pe care dacă sîntem foarte severi o putem socoti nemeritată, dar de care nu-l putem socoti pe de-a-ntregul nevinovat. Cu alte cuvinte, în bună parte, și-a meritat destinul glorios. Repet — e vorba de „obscurul grefier“. În această privință, Al. George se silește să demonstreze cu ajutorul *Codului Hamangiu* și al altor

surse nu mai puțin serioase că autorul acelor „simple și ușurele nostimade“ n-a fost „simplul grefier“ despre care vorbea G. Călinescu și alții, ci un înalt personaj al cărui rang la Curtea de Casație era echivalent cu acela de „...colonel“. Deci putea fi satisfăcut de sine. Dar Dem. Demetrescu-Buzău n-a ajuns niciodată prim grefier al Înaltei Curți, nici grefier de secțiune. El nu fusese nici președinte de tribunal și ajunsese la București (printr-o protecție) ajutor de grefier la Casație (echivalent postului de judecător de tribunal). Dar grefierul care pe dosul sentințelor nota crîmpeie de partituri muzicale s-ar fi simțit alienat de adevărata sa menire chiar dacă ar fi ajuns prim grefier, deci echivalentul unui ...colonel.

Asemenea lui Al. George (și pe lângă alte cîteva voci care au contestat textelor urmuziene caracterul de operă literară, vocile nu merită să fie luate în considerație), — fără instrumentele lui Al. George —, întemeindu-se doar pe amintiri și supoziții, Mihail Cruceanu scrie despre acela care i-a fost prieten : „El a căzut învins și i-au rămas numai glumele, care n-au legătură cu tragica lui existență“ (*art. cit.*). Așadar textele urmuziene nu sînt decît „glumele unui om inteligent și pregătit să înțeleagă arta“ (*id.*). Cum își poate cineva închipui că între aceste „glume“, scornite pentru a înlătura „o clipă acel gol sufletesc în mijlocul unei societăți decăzute, care l-a chinuit toată viața“ (*id.*) și tragica existență a aceluiași ins nu poate fi nici o legătură? Mihail Cruceanu știe că „sufletul lui (al lui Urinuz, *n.n.*) revoltat a luptat cu gluma și ironia unor povestiri, intenționat absurde“ (*id.*) Tot el afirmă însă că această luptă a fost întîmplătoare și episodică ! „Povestirile lui n-au fost decît un scurt episod, am putea spune, întîmplător, în cursul unei existențe“ (*id.*). Explicație simplistă care nu se poate susține avînd în vedere aspectele laborioase ale creației urmuziene, travaliul încăpățînat asupra unor texte care chiar atunci cînd arunci o privire fugitivă în laboratorul scriitorului — ne indică seriozitatea cu care el revenea iarăși și iarăși, cu încăpățînarea artistului veșnic nemulțumit de sine, asupra aceloraiși „glume“.

G. CĂLINESCU

¹ În articolul, *Romanul și viața modernă*, din 27 februarie 1932 (publ. în *România literară*, I, 2) G. Călinescu se referă la „actualitatea senzorială“, alimentul de totdeauna al romanului. Între

un roman senzațional vulgar și unul artistic deosebirea este o „măsură de artă“. Când vorbește despre artă în roman, Călinescu nu se gîndește la stil, ci la „talentul de a stîrni contemplația în jurul faptului, de a proiecta ziua în eternitate, ridicînd-o la valoarea unui amplu simbol“. Nu trebuie să considerăm toate tezele asupra romanului ale criticului — rostite uneori pe un ton apodictic — drept obligatorii pentru el însuși, în ipostaza romancierului. În 1932, Călinescu preferă romanul-expresie directă a vieții, romanul ca sumă a experienței de viață, romanului-exercițiu stilistic. Nu originalitatea temperamentală și verbală — consideră el — face valabilă opera romanească (adică tocmai virtuțile care vor da strălucire operelor sale ce nu se vor ilustra prin „expresia directă a vieții“. Condițiile creației sînt : intensitatea percepției și puterea de analiză a senzațiilor, faptele nu interesează ca atare ; relateate, ele rămîn simple anecdote lipsite de semnificație artistică. Romancierul autentic „caută în fapte gîndirea eroilor“.

Unele contradicții în formularea tezelor călinesciene cu privire la roman sînt explicabile prin caracterul polemic al unor texte polemica cu adversari diverși. La 23 octombrie 1932 (cf. *Adevărul literar și artistic*, XI, seria a II-a, 620), Călinescu pledează pentru romanul de analiză : „Cu cît ne urcăm în straturile de sus ale sufletului lui, remarcăm această predispoziție literară către analiza faptelor în ceea ce au ele semnificativ din punct de vedere interior“. Polemica cu „proustianismul“ îl îndeamnă să fie mai rezervat față de darurile analizei, dacă nu chiar să vitupereze împotriva ei. Introspecția i se pare interzisă încă scriitorului român (conform unui criteriu sociologic și istoric) : „Noi vom putea fi tolstoeni, balzacieni, adică scriitori preocupați de sensul lumii și de forma exterioară a omenirii și nu vom fi încă în stare de introspecție pînă ce nu vom cînta bucuria de a trăi și a cunoaște“ (*Viața românească*, an XXV, nr. 3, martie 1933). Tot astfel, elogiînd *Rusoica*, „roman cu desăvîrșire epic, fără psihologie analitică, fără lirism contemplativ, fără nici o interioritate care să nu provină din cel mai vizibil exterior“ (*Adevărul literar și artistic*, an XII, seria a II-a, 653, 11 iunie 1933), criticul ajunge să susțină un fel de comportamentism din ostilitate față de analiză. În reflecțiile sale, se lerește să judece în absolut ; preocuparea sa de căpetenie este soarta romanului românesc. Or progresele, pe care le recunoaște, ale acestui roman (în fond, romanul analitic al „autenticității“) nu-l împiedică să nu susțină vanitatea unor încercări de analiză în spațiul literaturii române contemporane : „Nu analiza, care e în fond un li-

rism, nu simularea complicației sufletești pot desăvârși un gen ce ne era pînă acum refuzat din lipsa exercițiului de a privi viața în față, fără probleme" (*id.*). Toate criteriile acestea devin, însă, caduce, în clipa în care criticul își repudiază propriile aserțiuni. Astfel, cu conștiința superioară a creatorului care nu se împiedică de propriile sale teorii, își permite să ironizeze schema ideală, didactică a unui roman care „trebuie să fie neapărat epic, să dea impresiunea de viață, să fie autentic, să fie obiectiv, să nu fie liric și cîte și mai cîte (exact virtuțile pe care le susținuse — *n.n.*). În realitate, nu există decît teoreticește un gen strict al romanului, și singura definiție ce i s-ar putea da e aceasta : scriere de dimensiuni mari, bizuită pe fapte ca elemente de documentare a conștiinței umane [...]. Romanul modern este în fond o posibilitate largă pentru scriitor de a-și exprima sufletul în integralitatea lui" (*Adevărul literar și artistic*, XIII, seria a II-a, 728, 18 noiembrie 1934).

² G. Călinescu, *Gilceava înțeleptului cu lumea, Pseudo-jurnal de moralist*, vol. I, 1927—1939, Minerva, București, 1973 ; vol. II, 1943—1949, *id.*, 1974 .Ediția îngrijită de Geo Șerban.

³ Cf. M. Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, tr. S. Recevschi, Editura Univers, București, 1974, p. 40.

⁴ *id.*, p. 37.

⁵ În deosebi în M. Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, Editura Univers, București, 1970.

⁶ G. Călinescu, „Clasicism, romantism, baroc“ în *Impresii asupra literaturii spaniole*, F.P.L.A., București, 1946, pp. 10—31.

⁷ Ov. S. Crohmălniceanu : „Primul roman al scriitorului, *Cartea nunții* (1933), își ascundea programul clasicist îndărătul decorului strict contemporan“ (*Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Minerva, București, 1972, p. 547).

⁸ N. Manolescu a arătat că : „Pînă la un punct, *Cartea nunții* e o scriere cu teză și ceea ce o face interesantă e recunoașterea de către

autor a tezei. Călinescu nu e un creator în felul lui Rebreanu, un demiurg absent din propria operă (deși teoretizează impersonalitatea clasică). *Ion*, *Răscoala* există în afara lui Rebreanu, ca universuri umane posibile. *Cartea nunții* e un roman construit de autor, care se exprimă în el⁹ (*Lecturi infidele*, E.P.L., București, 1966, p. 55).

⁹ Cf. Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 548. Criticul arată că, în *Enigma Otiliei*: „Viața socială e studiată în spiritul științelor naturale cu sentimentul unității ansamblului și cu intenția clasificării, indivizilor pe specii“. Nimic dintr-un asemenea „studiu“. Intențiile clasificatoare ale lui G. Călinescu rămân programatice. Viziunea romancierului este mai puternică decât aceste intenții. El proiectează indivizi, nu tipuri în *Enigma Otiliei* — romanul cel mai abundent în ființe vii.

¹⁰ Cf. S. Damian, *G. Călinescu — romancier (Eseu despre măștile jocului)*, Minerva, București, 1971, p. 246 și 273.

¹¹ G. Călinescu, *Afacerea Skoda, Adevărul literar și artistic*, XII, seria a II-a, 643.

¹² Vezi în legătură cu Vitruvius și estetica grotescului: M. Bahtin, *François Rabelais, ed. cit.*, p. 41.

¹³ Cu privire la obsesia paternității ca schemă universală în jurul căreia se ordonează romanele lui G. Călinescu, esențialul a fost spus de Ov. S. Crohmălniceanu (*op. cit.*, p. 549 și urm.). O asemenea obsesie este evidentă în toate romanele lui G. Călinescu. Credem însă că semnul acestei obsesii este acela al unei *crize a paternității*, deci a fundamentelor etice ale societății, în perspectiva călinesciană. Raporturile cu Jim cu cea care îi este mamă, dar pe care o numește „tanti Magdalina“, „dintr-o răceală protocolară obișnuită familiei“, dar și pentru că „avea puțină comunicare sufletească“ cu ea, și că „sentimentul filial se sfărâmasse între femeile aspre în mijlocul cărora trăise“. Jim nu are tată, după cum nu are nici Vera. Doi „orfani“, ca și Felix și Otilia. Detracarea raporturilor părinte-copil este generală în aceste romane (soții Ioanide și copiii lor). Această detracare semnifică o mai amplă criză morală. Stănică Rațiu (pe care Ov. S. Crohmălniceanu îl definește spiritual „un Cașavencu al ideii de paternitate“), el însuși un „orfan“, dar și tată al unui copil pe care-l lasă să moară vorbește

despre „scopul căsătoriei care e procreația“, despre „fericirea paternității“, acuză părinții denaturați etc. Pe „temelia matrimonialului“ se clădește — după acest avocat vorbăreț — societatea. Or, satiricon-ul lui Călinescu (ca orice satiricon) urmărește tocmai fisurile vizibile și invizibile ale edificiului social. „Temelia matrimonialului“ este spartă, de aici acel shakespearian *de-acum-nimic-serios în viață* pe care-l manifestă ficțiunile lui Călinescu, ca și estetismul perspectivei narative, lipsa unui etos, în afară de acela al creației (care este tot de natură artistică).

¹⁴ Vezi în această privință și S. Damian, *op. cit.*, p. 285.

¹⁵ S. Damian observă și el că „nomenclatorul tematic călinescian nu poate cuprinde, fatal, modalitatea tragicului reflexiv...“ (*op. cit.*, p. 289).

¹⁶ „Tipul de farsă, pe care îl cultivă G. Călinescu, este cel al înțepenirii. În toate romanele, autorul examinează cu precădere forme de inerție, organisme sociale în stagnare. Repetiția e un indiciu că undeva s-a ajuns la o încremenire și că nimic nu mai poate întrerupe uniformitatea. Situațiile alese permit tocmai să se remarce cât de mult s-a extins mecanica rigidă, acoperind orice tresărire de originalitate“ (S. Damian, *op. cit.*, p. 300).

¹⁷ „*Enigma Otiliei* devine, așadar, o desăvârșită comedie molierească, tratată cu mijloacele narrative ale realismului“ — arată S. Damian (*op. cit.*, p. 257). Înaintea lui, I. Negoîtescu pusese întrebarea : „Ce este *Enigma Otiliei*, dacă nu un roman comic?“ (cronica la *Enigma Otiliei* publicată în *Fapta*, nr. 874, 1947, republ. *Scrîtori moderni*, ed. cit., p. 263). S-a observat că în acest roman, comicul derivă dintr-o anumită virtuozitate tehnică („*Enigma Otiliei* îți dă impresia unei jucării perfecte, de șuruburi și arcuri, care de la prima declanșare a mecanismului merge ca un ceasornic, epicul apare aici prea pur, prea tehnic, fără altă motivație decît gratuitatea sa estetică prea evidentă“), și că această tehnică „se aplică însă pe un material realist“ (I. Negoîtescu, *op. cit.*, pp. 263—264).

¹⁸ I. Negoîtescu intuiește caracterul rabelaisian al criticului Călinescu : „Un Rabelais al criticii literare : un exemplar de Renaștere...“

(„G. Călinescu : Enigma Otiliei“, în *Scriitori moderni*, E.P.L., București, 1966, p. 261). Exemplar de Renaștere nu înseamnă neapărat umanist. G. Călinescu nu are nimic dintr-un umanist renascentist. Însă „pantagruelicele calități ale criticii călinesciene“ (*id. ibid.*) pot fi descoperite și în romanele lui G. Călinescu. Scriitorul se desfată cu ingenuitate în mijlocul teatrului pe care-l suscită.

¹⁹ Este o eroare să crezi că marionetele nu pot să reprezinte o lume. Analizând critic romanul *Bietul Ioanide*, Al. George, susține că : „cu asemenea paiețe locvace și țipător vopsite nu se poate încheia o lume“ (*G. Călinescu — romancier*, în *Semne și repere*, Cartea Românească, București, 1971, p. 227). Criticul mai afirmă că personajele nu au vreo evoluție (ceea ce e adevărat) și continuă : „ceea ce e tot una cu a spune că nu au nici existență“ (ceea ce e fals). În genere, observînd „fixismul psihologic“ al caracterologiei lui G. Călinescu, grotescul unor portrete, caricatura etc., Al. George le consideră vicii ale scrisului călinescian, fără să remarce convergența artistică a unor elemente pe care le respinge pe rînd. Romanele lui Călinescu nu trebuie privite ca „fresce sociale“ (și judecate pentru că n-ar fi așa ceva), ci ficțiuni de tipul satiricon-ului. De asemenea, este cel puțin straniu a-i face scriitorului o vină pentru faptul că *Bietul Ioanide* ar „conține cea mai vastă colecție de lucruri extravagante ce au fost adunate vreodată într-o scriere: o crimă comisă cu pumnalele...“ etc. (Al. George, *op. cit.*, p. 235). Pe de-o parte, există destul de multe romane, și nu dintre cele lipsite de merite, în care sînt și mai multe violențe. Și-apoi dacă ne gîndim la epoca la care (chiar fără să fie un „roman de epocă“) se referă *Bietul Ioniade* cred că n-am socoti excesive brutalitățile.

INDICE DE AUTORI

- Agârbiceanu, Ion** 246, 260,
 262, 279, 299
Albérès, R.-M. 465
Alberti, Leon Battista 451
Alecsandrescu, Grigore 444
Alecsandri, Vasile 62
Amiel, Henri-Frédéric 121, 122
Andreev, Leonid 228, 239, 490
Annunzio, Gabriele d' 115, 139
Arcimboldi, Giuseppe 73
Arghezi, Tudor 12, 245, 454,
 482, 487
Aristotel 413
Asachi, Gheorghe 445, 472
Asturias, Michel Angel 33
Atenaio 416
Auerbach, Erich 371, 372
Augustin 101, 271
Bahtin, M. 411, 493, 505,
 506
Bain, Alexander 131
Bălcescu, Nicolae 472
Balotă, Bianca 498
Balzac, Honoré de 11, 33, 418
Bănulescu, Ștefan 277
Barbu, Eugen 365
Barbu, Ion 86, 95
Barișiu, George 246, 247, 491
Barrès, Maurice 250
Bart, Jean 452, 454
Barthes, Roland 470
Baudelaire, Charles 115, 149,
 449
Baumgarth, Christa 500
Bayle, Pierre 445
Beckett, Samuel 177, 376, 384,
 392
Beldiman, Alecu 446
Benn, Gottfried 198, 385
Benoit, Pierre 446
Bergson, Henri 131
Bernard, Claude 496
Bernardin de Saint-Pierre
 Jacques-Henri 432, 445, 453
Bibescu, Marta 109, 477, 478
Blaga, Lucian 6, 83, 186, 248,
 249, 256, 257, 258, 259,
 261, 280, 353, 492
Blake, William 81, 179, 192,
 484

- Blecher, Max 153—181, 190,
 243, 329, 482—484
 Boccaccio, Giovanni 206
 Bogdan-Duică, G. 459, 460,
 461
 Bogza, Geo 385, 387, 398, 483
 Boileau, Despréaux, Nicolas 442
 Bordeaux, Henry 115
 Bosch, Hieronymus 323, 379
 Bossuet, Jacques Bénigne 96,
 116, 441
 Botez, Demostene 186
 Bourget, Paul 125, 128
 Boz, Lucian 385, 500
 Breazu, Ion 494
 Breton, André 158, 161, 162,
 384, 388, 398, 484
 Brückner, A. 104, 477
 Büchner, Ludwig 150
 Bucur, Marin 258, 492
 Budai-Delcanu, Ion 263
 Bunyan, John 373
 Burckhardt, Jakob 60
 Butler, Samuel 155
 Buzzati, Dino 231, 488

Caldwell, Erskine 19, 33, 34
 Călinescu, G. 17, 32, 33, 99,
 119, 120, 127, 189, 190,
 228, 230, 236, 237, 239,
 240, 242, 252, 264, 404—
 462, 467, 474, 475, 476,
 481, 482, 486, 488, 489,
 491, 492, 493, 503—508
 Caragiale, Ion Luca 48, 49, 66,
 72
 Caragiale, Matei 245, 454
 Carrel, Alexis 343
 Carroll, Lewis 402, 403
 Cartojan, Nicolae 363
 Carus, C. G. 219
 Cehov, Anton Pavlovici 33
 Cerna, Panait 459
 Chamberlain, H. S. 115
 Chaplin, Charlie 392
 Chardin, Teilhard de 97
 Chateaubriand, François René
 43, 470
 Chinezu, Ion 82, 488
 Ciocîrlan, Ion 16
 Cioculescu, Șerban 189, 242,
 486, 487, 488, 489, 491
 Cipariu, Timotei 78
 Commynes, Philippe de 83
 Comte, Auguste 496
 Conachi, Costache 445
 Condillac, Etienne Bonnot de
 437, 438, 439
 Constant, Benjamin 414, 432,
 481
 Constantinescu, Pompiliu 332,
 476, 477, 482, 483, 495
 Conta, Vasile 150
 Corneille, Pierre 441
 Coșbuc, George 274
 Costin, Miron 83
 Creangă, Ion 245, 454, 501
 Cristea, Dan 500
 Cristea, Valeriu 499
 Croce, Benedetto 478
 Crohmălniceanu, Ov. S. 487,
 489, 490, 505, 506
 Cruceanu, Mihail 392, 393, 394,
 499, 500, 503
 Curtius, Ernst Robert 408, 411

- D**ali, Salvador 162, 173
 Damian, S. 506, 507
 Dan, Pavel 243, 244—307, 491—494
 Dante, Alighieri 6, 433
 Darwin, Charles 148, 150, 496
 Daudet, Alphonse 66, 115
 Delavrancea, Barbu 48, 66
 Delille, Jacques 441, 442
 Demian, T. 186
 Densușianu, Ovid 258, 259, 492
 Descartes, René 437
 Destutt de Tracy, Antoine-Louis 444
 Dickens, Charles 115
 Diderot, Denis 412
 Diogene, Laerțiu 133
 Dobrogeanu-Gherea, C. 72
 Doderer, Heimito von 174
 Dorgelès, Roland 24
 Dos Passos, John 19, 278
 Dostoievski, Fiodor 6, 7, 239, 240, 301, 308, 310, 372, 373, 411, 431, 466, 490
 Dragnea, Radu 186
 Dragomirescu, Mihail 72, 414
 Drăgușanu, Ion Codru 247, 248, 262—271, 492, 493
- E**ckhart, Meister 367
 Eliot, T. S. 170, 329, 455
 Eminescu, Mihai 91, 115, 244, 245, 455
 Ensor, James 215, 419
 Ernst, Max 173
 Eschil 104, 105
 Euripide 5
- F**aulkner, William 277, 278, 279
 Filimon, Nicolae 427, 466
 Flaubert, Gustave 399, 405
 Florian, Jean-Pierre Claris de 445, 446
 Fogazzaro, Antonio 115
 France, Anatole 115, 120, 121, 122, 125, 126, 127
 Freud, Sigmund 142, 160, 208, 481
 Freytag, Gustav 10, 11
 Frincu, Teofil 76, 77
 Froissart, Jean 83
 Frye, Northrop 324
- G**enevoix, Maurice 465
 George, Al. 497, 500, 502, 503, 508
 Gessner, Solomon 446, 465
 Gide, André 43, 119, 447
 Gilbert, Nicolas-Joseph Laurent 441
 Giono, Jean 33, 253, 279, 355, 356
 Giurgiuca, Emil 253
 Goblot, Edmond 326
 Goethe, Johann Caspar 440
 Goethe, Wolfgang 74, 440, 446, 447, 448, 449
 Goga, Octavian 250, 279
 Gongora, Luis de 412
 Gorki, Maxim 301, 372, 374, 485
 Goya, Francisco 389, 449
 Grindea, Miron 483

- H**an, Oscar 486
 Hardy, Thomas 36, 128, 130
 Hasdeu, Bogdan Petriceicu 414, 450, 461
 Hawthorne, Nathaniel 115
 Hazard, Paul 82
 Hegel, Georg Wilhelm
 Friedrich 442, 443, 449
 Heidegger, Martin 46, 93, 159, 398
 Heliade-Rădulescu, Ion 414
 Hemingway, Ernest 278, 356
 Heraclit 87, 97, 98, 211
 Herodot 421, 422
 Heym, Georg 198
 Hocke, Gustav René 411, 484
 Hoffmann, E.T.A. 314, 321, 431, 443
 Iogaș, Calistrat 144
 Holban, Anton 139, 329, 426
 Hölderlin, Friedrich 107, 190, 248, 442
 Horațiu 114, 415, 421
 Hugo, Victor 146
 Huysmans, Joris-Karl 273

Ibáñez, Vicente Blasco 465
 Ibrăileanu, Garabet 9, 118
 —152, 450, 456, 457, 480
 —482
 Ibsen, Henrik 87
 Ionescu, Eugen 394, 397
 Iorga, Nicolae 16, 39—85, 186, 244, 264, 268, 461, 465, 468—474, 485
 Iosif, Ștefan Octavian 459
 Isac, Emil 186
 Istrati, Panait 277, 338

James, William 128, 131, 132, 481, 496
 Janouch, Gustav 397, 484
 Jarry, Alfred 398, 498, 502
 Jaspers, Karl 155, 483
 Joyce, James 338, 341, 416, 484
 Jung, C. G. 361

Kafka, Franz 121, 155, 157, 161, 190, 215, 310, 326, 379, 382, 384, 393, 397, 484
 Kant, Immanuel 333, 430, 467
 Kayser, Wolfgang 218, 412
 Kierkegaard, Soeren 92, 159, 390, 391
 Kirchner, Ernst Ludwig 217
 Klages, Ludwig 354
 Kogălniceanu, Mihail 44, 433, 445, 446
 Kós, Károly 253, 279

La Bruyère, Jean de 147, 409, 452
 La Fontaine, Jean de 441
 La Motte Fouqué Friedrich Heinrich Karl de 449
 La Rochefoucauld, François duc de 147
 Laurian, August Treboniu 77, 78
 Lautréamont, Isidore-Lucien
 Ducasse, comte de 388, 398
 Lawrence, D. H. 354
 Lazăr, Gheorghe 77

Lazăr, Monica 277, 282, 492,
493, 494
Léautaud, Paul 502
Leibniz, Gottfried
 Wilhelm von 384
Leonardo da Vinci 451
Lévi-Strauss, Claude 282
Lichtenberg, Georg Christoph
 385
Longos 415, 416
Lovinescu, E. 32, 33, 186, 241,
 414, 450, 458, 462, 466,
 467, 491
Lucian 404

Macedonski, Alexandru 439
Maior, Petru 245, 256, 257,
 262
Maiorescu, Titu 59, 68, 414,
 457, 458
Maniu, Adrian 186
Mann, Thomas 233, 235, 317,
 323, 327, 330, 340, 341,
 378, 416, 447
Manolescu, Nicolae 32, 33, 228,
 239, 298, 467, 486, 487,
 488, 491, 493, 497, 505
Marc-Aureliu 114
Marinetti, F. T. 395, 396, 397
Marx, Karl 406
Mauriac, François 42, 43
Melville, Hermann 358
Menipp din Gadara 404, 406
Mézières, Philippe de 48, 79
Michelangelo, Buonarroti 424
Michelet, Jules 111, 469, 470
Micu, Samuel 245, 256, 262

Mihăescu, Gib I. 22, 182—243,
 426, 450, 459, 485—491
Mikszáth, Kálmán 11
Millevoeye, Charles-Hubert 441
Minulescu, Ion 477
Molière, Jean-Baptiste 412
Montaigne, Michel Eyquem de
 440
Moréas, Jean 115
Munch, Edward 214
Musil, Robert 128, 484
Mușlea, Ion 251
Musset, Alfred de 159

Neagu, Fănuș 277
Neculce, Ioan 83, 244
Negoițescu, I. 300, 469, 483,
 493, 494, 495, 507
Negrea, Grigore 446
Negruzzi, Constantin 244, 446
Nerval, Gérard de 159
Nietzsche, Friedrich 96, 97, 149,
 447
Nordau, Max 401
Novalis, Friedrich 190, 337, 497

Odobescu, Alexandru 59, 72,
 80, 245, 269
Onciul, Dimitrie 100, 102, 103,
 106, 475
Orwell, George 353
Ovidiu 415

Pană, Sașa 154, 155, 161, 385,
 394
Pann, Anton 392, 446

- Papadat-Bengescu, Hortensia
 213, 329
 Parny, Evariste-Désiré
 De Forges 441
 Pârvan, Vasile 81, 86—117,
 414, 450, 452, 460, 461,
 462, 467, 474—480
 Pascal, Blaise 6, 91, 95, 106,
 113, 379
 Paul, Jean 431, 449
 Perpersicius 227, 410, 454, 488
 Petrarca, Francesco 433
 Petrescu, Camil 119, 139, 184,
 185, 245, 426, 459, 467,
 486
 Petrescu, Cezar 184, 186, 187,
 189, 329, 454, 485, 486
 Petronius 425
 Philippide, Al. A. 59, 159, 186,
 227, 308—339, 450, 487,
 494—496, 500
 Pico de la Mirandola, Giovanni
 451
 Pillat, Dinu 497, 498
 Pillat, Ion 187
 Pirandello, Luigi 384, 391
 Piru, Al. 126, 480, 481
 Platon 95, 101, 403, 497
 Plutarch 340
 Poe, Edgar 72, 149, 200, 202,
 311, 321, 322, 381, 398
 Polibios 340
 Pontoppidan, Henrik 33
 Pop, Ion-Reteganul 78, 259,
 260, 261, 492
 Pop, V. 251, 252
 Pourrat, Henri 465
 Preda, Marin 277
 Proust, Marcel 118, 125, 126,
 127, 128, 129, 131, 132,
 144, 239, 310, 327, 405,
 481
 Quevedo y Villegas,
 Francisco Gomez de 412
 Rabelais, François 411, 412,
 505, 506, 507
 Racine, Jean 441, 480
 Ramuz, Ferdinand 33, 253, 279,
 355, 356
 Râpeanu, Valeriu 49, 468, 470,
 473
 Rebreanu, Liviu 5—38, 189,
 246, 260, 262, 279, 284,
 299, 302, 406, 415, 426,
 456, 465—468, 481
 Regman, Cornel 253, 282, 300,
 494
 Remarque, Erick Maria 24
 Renan, Ernest 115, 469
 Renard, Jules 433, 502
 Retz, Jean-François de Gondi,
 cardinal de 43
 Reymont, Wladyslav 15, 33, 34
 Rickert, Heinrich 478
 Rilke, Rainer Maria 104, 105
 Rimbaud, Arthur 86, 159, 161,
 388, 398
 Roll, Ștefan 392, 397
 Rotaru, Ion 486
 Rousseau, Jean-Baptiste 441,
 445
 Rousseau, Jean-Jacques 43, 471

- Sadoveanu**, Ion Marin 187, 485
- Sadoveanu**, Mihail 118, 122, 130, 182, 186, 234, 239, 244, 352, 454, 466, 480, 485
- Saint-Amant**, Marc-Antoine de Gérard 443
- Sainte-Beuve**, Charles-Augustin 146, 452, 453
- Saint-Simon**, Louis de Rouvroy, duce de 43, 69, 452
- Sand**, George 465
- Sartre**, Jean-Paul 166, 360
- Schiller**, Friedrich 449
- Schlegel**, Friedrich 390
- Schopenhauer**, Arthur 138, 149
- Seneca**, Lucius Annaeus 448
- Shelley**, Percy 333
- Silone**, Ignazio 34
- Silvestre**, Charles 465
- Șincai**, Gheoghe 245, 256, 261, 262, 266, 493
- Slavici**, Ion 248, 249, 260, 262, 279, 299, 492
- Sofocle** 369, 404
- Spencer**, Herbert 131, 150, 496
- Spinoza**, Baruch 333
- Spitzer**, Leo 281, 401
- Stäel**, Anne Germaine de Necker, baronne de 432
- Stamati**, Costache 446
- Stein**, Gertrude 278
- Steinbeck**, John 19, 33, 34, 35
- Stendhal** (Henri Beyle) 234, 338, 433
- Stere**, Constantin G. 450, 452
- Streinu**, Vladimir 242, 489, 491
- Șulufiu**, Octav 207, 486, 489
- Taine**, Hippolyte-Adolphe 115, 457
- Tamási**, Áron 253, 279
- Tennyson**, Alfred 479
- Teocrit** 421
- Teodoreanu**, Al. O. 186
- Teodoreanu**, Ionel 186, 482
- Teofrast** 409
- Tereza de Avila** 141
- Thackeray**, William 115
- Thibaudet**, Albert 502
- Tocilescu**, Grigore 72
- Tolstoi**, Lev 115, 128, 129, 351, 424, 466
- Trakl**, Georg 198
- Țuculescu**, Ion 373
- Turgheniev**, Ivan Sergheevici 115, 118, 124, 125, 128, 135, 137, 145, 479, 481
- Twain**, Marc 498
- Unamuno**, Miguel de 479
- Ungheanu**, Mihai 480
- Ureche**, V. A. 72
- Urmuz** 245, 379--403
- Văcărescu**, Iancu 445
- Vaché**, Jacques 388, 398
- Valerian**, I. 182
- Valéry**, Paul 86
- Varro**, Marcus Terentius 407
- Verga**, Giuseppe 21, 34
- Verlaine**, Paul 115
- Vianu**, Tudor 22, 240, 454, 471,

- 472, 473, 491
Vigny, Alfred de 115
Villehardouin, Geoffroy de 83
Vinea, Ion 187
Virgiliu 421
Vlahuță, Alexandru 48, 66, 72,
473
Wlasiu, Ion 253
Voiculescu, V. 340—378, 496—
498
Voltaire, François Marie
Arouet de 412
Voss, J. A. 443
- Watson**, f. B. 131
Windelband, Wilhelm 478
- Xenopol**, A. D. 69, 70, 71,
79
- Zamfirescu**, Duiliu 124
Zarifopol, Paul 95, 450, 460,
476, 477
Zola, Émile 11, 16, 24, 115,
284, 338, 479

FROM ION TO IOANIDE

SUMMARY

The works of several Romanian prose writers of the twentieth century are studied with the instruments of critical hermeneutics. While the establishing of a historical series is not aimed at, the chronological limits chosen for this study are those marked by the appearance of Liviu Rebreanu's *Ion* (1920) and George Călinescu's *Poor Ioanide* (1953).

These limits have not been chosen for the historical reasons which govern the establishment of periods in the evolution of prose, although, in a certain evolutionary perspective, the above-mentioned works might be looked upon as the extreme terms — the beginning and the end — of an epoch. Nor were the author chosen according to their belonging to a school, movement etc. It was not the similarity, but, on the contrary, the diversity of the approaches and the variety of the structures that prompted the selection of these exemplary cases. This first series of prose writers will be followed, in a second volume, by another one, starting with Hortensia Papadat-Bengescu and including, among others, Camil Petrescu, Anton Holban and Mircea Eliade.

Liviu Rebreanu, or The Vocation for the Tragic. The "land kissing" scene in *Ion* is a crucial point of the novel, in which Rebreanu's art and his imaginary universe are revealed in some of their elements. The comparative analysis of the "land kissing" scenes in *Ion* and *The Brothers Karamazov* points out the preponderance of the images of possession in the fiction of the Romanian writer. He obsessively insists on the state of *want*, on the desire of *having* present especially with the farmers. It is an elemental thirst for land,

different from the bourgeois appetite for possessing which is a motive power in some late nineteenth-century novels (e. g. *Soll und Haben* by Gustav Freytag). The primordial need of possession is associated with the obsession of the elemental, of the land as an element on which life depends. Ion is possessed by the desire of possessing. In Rebreanu's prose there is no character depiction. He does not *represent* his characters, he *presents* them. They are *there* (*sind da*), being presented as pure *Dasein*. The mode of presentation is neither behavioristic, nor analytical. It has the impassible, neutral quality of the "real" datum, of *being there*. In spite of what has been often said about Rebreanu's prose, it does not follow naturalistic formulae. Rebreanu's (always checked) bent for pathos, his propensity towards obscure myths (of the earth, of the blood), his intuition for the perennial rhythms of existence, his instinct for the eternal (while keeping in touch with the temporal) make him receptive to the suggestions of expressionist literature. The dark vision, that *umbra vitae* of the expressionist texts, is present in his prose. A lost humanity bearing its damnation — this is the collective hero of his rural epic. But also Rebreanu's town evokes the expressionist urban apocalypse. His novels show an underlying obsession of violence. His fiction is an illustration of a *myth of violence*. All existential circles — particularly those of eros and possession — are under the sign of the blood. Both *Ion* and *The Uprising* are dramas of a degraded, humiliated humanity which rises in rebellion. In fact, it is a rebellion of the inward nature of man against the oppressive society. Present in these novels is a frantic atmosphere, in which the exasperation of the senses, the brutality of the manners, and especially the imminence of danger create the impression of a fatality of violence. In the centre of the writer's imaginary universe there is an instinctual-passional ambivalence which causes inner ruptures, generating the tragedy of some of the heroes. A first aspiration is corrupted by a second one, which is always of an erotic nature. Subjugated by love, these heroes are in fact caught in a deadly trap. The obsessional universe of Rebreanu's prose is explored in more detail in the section devoted to *The Forest of the Hanged*, as in this novel, which has as its general framework a stressful situation — the war — and which presents an intellectual hero, a man inclined towards reflection, the obsessional complex becomes the central theme. Then the essay focuses on the "vocation for the tragic" manifest in Rebreanu's epic. It is not the epic

of the cyclic recurrence of human gestures depending on nature's cycles, neither is it the history of some primary beings. Rather, it reveals a certain habit of spirit, a tragic sense of life. The village in Rebreanu's prose is a universe of values destroyed by an implacable history.

Nicolae Iorga, the Memoirist. The category of the organic is dominant in Iorga's life and work. The natural organicity of human relations is a motif which recurs in various forms in his texts. The category of the organic determines his outlook on history, his moral creed, as well as the themes of his memoirs and confessions.

This category which shapes Iorga's vision is the root of his inclination for traditions, for a cult of the ancestors, for a whole *culture of the memory*. The historian is a proxy of the past, a priest who performs revivifying rites. His vocation derives from the cult of the predecessors, who are looked upon as veritable tutelary gods. He wants his memoirs to be the examination of a life, the trial of an epoch, in which the chronicler assumes the diverse rôles of the judge, the prosecutor, the counsel for the defence and, more often than not, of the active witness. To bear witness is a duty; it implies the obligation of becoming the voice of history. Iorga considers that historicity is organic to him. In his opinion, history is an art. But the writer offers us the case of an exemplary drama of the artist who denies himself, creating in spite of the censorship and of the obstacles which he himself places in his way. We witness a repression of the aesthetic, which is sacrificed in the name of theoretical, ethic or socio-political values. The repressed aesthetic has its revenge: a poor artistic consciousness appears. When this consciousness directs the writer's works (of immediate or mediated creation), he yields to the pseudo-aesthetic conceptions of a falsified consciousness. But the artist appears in him *malgré lui*.

Hence, the abundance of the artistic values present in a prose which was not intended to be "artistic". Hence, too, the labyrinthic construction of Iorga's memoirs. The elimination of any "diversion", the negation of aesthetic experience, the abolition of the creator's liberty, the subordination of the self to an absolute Law are investigated in terms of a psychocritical examination of the *artiste malgré lui*. In spite of his anti-aestheticism, in spite of his Messianic complex, Iorga is opposed to any ethic dogmatism. At the same time, he proposes an eminently poetic vision of History. Poetry is a *power* which

the anti-aesthete recognizes, the same as the ohronicleur admits that history is an art for him. Recurrent in Iorga's memoirs is a motif of *mystery*, a motif which has something to do with the obsession of the organic. But there are fertile mysteries, and sterile pseudo-mysteries. In Iorga's recollections we can discern themes belonging to two large spheres of the imaginary: the sphere of fertility and the sphere of sterility. The first sphere, a benefic one, includes: images such as "the garden", "the East" (comprising "Serbia"), "the Country", and "the Countryman"; privileged places such as Toledo, Granada, Venice; or persons such as Odobescu or Iorga's father. The malefic sphere of the themes of sterility includes all "apery" (the artifices of fashion, the false innovations, the false borrowings etc.); or malefic places such as hotels, railway stations, and, generally, all places besieged by the "mob" (e. g. old Romania's parliament, with its "petty politics"). Certain themes—"the Book", "Transylvania"—are mixed ones. All these themes and motifs originate in a system of attractions and repulsions, and find their expression in the various forms of a *humoral style*. It is in these terms that the essay analyses the various stylistic aspects of *A Man's Life, as It Was*, Iorga's *apologia pro vita sua*. By its lack of balance, by its tumultuous, humoral character, by the interference of passion and fancy, by the cultivation of disharmony, the stylistic structure of Iorga's work belongs to the *Asian rhetoric sphere* (in contrast with Titu Maiorescu's atticism). The aversion separating these two great men of Romanian culture lay in this irreconcilable rhetoric and stylistic opposition. Iorga's stylistic "Asianism" is investigated with special reference to his art of portrayal. The preeminence of *expression* in the configuration of the ethos is also studied.

Vasile Pârvan's Monument. The work of Pârvan the prose writer, the essayist and the archaologist is studied in the perspective of an aesthetics of silence. The experience of *silence* as a limit-passion brings Pârvan close to some modern poets who went through various hypostases of the same experience (Rimbaud, Valéry, Blaga, Barbu). But while with Lucian Blaga silence is related to the *non-created*, to the state of primordial dumbness, with Pârvan it is related to the *agony of the word* and even to the state beyond the death of the word. This *arhè*, a primary phenomenon of Pârvan's mind, belongs to a final zone of human experience. In connection with the aesthetics of silence in Pârvan's work, the essay analyses the impossi-

bility of the dialogue, man's being doomed to silence and to the ambiguity of the word, the art as a breaking of primordial silence, as a violence done to nature. The ambiguity of the word and the aesthetics of silence are associated with an aesthetics of the mask, which is ambiguous *par excellence*: it hides and reveals. Style itself is a mask. And so is, especially, Pârvan's oracular word and stylistic ritual.

Bipolarity is essential to the thinking of the archaeologist. He oscillates between a philosophy of Becoming and an Eleatic vision of the perennial Being. The bipolarity of his thinking has its roots in a fundamental ambivalence of the irrational. Pârvan fights the acute *taedium vitae* opposing to it a programmatic *laus vitae*. In his *Memorials* one can discern a Thanatotic fascination. But the historian attributes to his discipline the role of an *apocatastasis*. Hence, in his *Memorials*, the often repeated act of descending *ad inferos*, in order to *commemorate*, to give back to a defunct humanity the only possible life, life in the memory. The conceptions about death and immortality also have their ethic corollaries. The commandments of Pârvan's ethics, no less than the rhetoric he adopts, call for a pathetic expression, which is usually that of a *thrênos*, of the dirge immediately followed by a song of victory. Pârvan's hymnic prose is essentially a funerary hymn "as for the death of the gods". The Nietzschean implications of this prose are discussed. Its structure is that of the tragic dialogue. In spite of his eminently tragic consciousness, Pârvan rises above the axiological nihilism. This is reflected, in the sphere of his art, by the shift from the aesthetics of silence to that of the sublime.

Garabet Ibrăileanu as a Novelist and Moralist. The itinerary of the critic in the field of an aesthetics of the novel is described. The romanesque vision of the author of *Adela* has a triple genesis: moral, theoretical and artistic. His studies on the Romanian novel, the revelation of Proust, the influence of William James's psychology, his attempt to turn analysis into a *principium movens* of creation are important moments in his intellectual evolution. But the exegesis of *Adela* requires an analysis made at other levels than that of the critical consciousness.

In this novel the object of the analysis is analysis itself. The analytical intelligence is used by the novelist-critic, but at the same time is presented in its exercise. The fictitious narrator is himself a

hero-analyst. In is not only an *analytical* novel, it is a novel of the *analysis* as such. We even witness a drama caused by the spirit of analysis. The novel is investigated at the level of style, of the privileged motifs, of the relationships between the elements of fiction and those of discourse, as a diary of an impossible love, as a drama of intelligence. A last section is devoted to the prose of Ibrăileanu the moralist.

M. Blecher and the Mediated Reality of Creation. The introduction to Blecher's work investigates the relationship between the writer's life and creation. Like Kafka, Blecher only apparently writes a literature of confessions. The imaginary invades the writer's existence and, far from being subjugated by it, devours it. It is not the suffering of Blecher, this great invalid, that makes the artist; it is the artist's reverie that transforms the man. He comes to live an unreality imposed on him by a genius of the artifice. Blecher's art is based on his detachment from his self. In the mythicized vision of the fictitious Narrator in his prose, the primary experience (of the "hero", not of the author) is that of the alienation from one's self, of the rout of the self which loses its identity. In *Events in the Immediate Unreality* the self of the Narrator is confronted with an ontological dilemma. The ontological crisis is, at the same time, a crisis of vision. A disciple of the analysts, Blecher still uses the language of introspection, of psychological analysis. The fiction of the self, of the fracture of personality, has no psychological character, in spite of the language used by the fictitious Narrator. While the crisis of identity is analysed with reference to Kierkegaard's and Heidegger's texts —known to Blecher—, the crisis of the real in Blecher's prose is related to the theses of surrealism. The "unreality" in *Events in the Immediate Unreality* has nothing in common with surrealistic oneirism. As the crisis of identity and the crisis of the real are the original processes leading to the configuration of the imaginary in Blecher's fiction, they determine the features of Blecher's imaginary space, a trap-space (the obsession of the cavern, spelaean images, the metamorphosis of the full, the plunging into the inner world, the correspondence between the act of writing and blood circulation etc.). The "crises" of the fictitious Narrator assist him (and the writer) in projecting a phenomenology of matter. Since consciousness is put between parentheses, the result is the presentation of a world of matter, of objects claiming their independence. In Blecher's works

the matter, the concrete, acquires an opaque massiveness. This matter is never inert, the prose writer detects a *sliness of things*, an aggressiveness of the latter. The essay successively analyses the *elements* of matter and the *artifices*. As a rule, the objects form *décors*; theatrically artificial figurants make up a spectacular universe. The active epic hero of Blecher's fiction is Imagination. The fictitious Narrator is drawn into a world of *things visible*. The active force drawing him is his own fancy.

Gib I. Mihăescu. The exhaustive study of Mihăescu's prose starts from the primordial revelation of the imaginary. Imagination is not a mere space for the evolutions of the writer's obsessions. Mihăescu is obsessed by the imaginary itself. Unlike Blecher, he presents persons who are the victims of their own *fancy*, fretting in the universe of the *embodiments* of their own imagination. The description of Mihăescu's calm existence, and the psychocritical examination of his case form the preamble of the hermeneutical interpretation of his work. In the latter, fancy — a fatidic force shaping the course of events and the destinies — plays an essential part. Indebted to psychologism, Mihăescu sometimes presents fancy in a psychologized projection, as a psychic force which acquires supremacy over other forces (hence, the tyranny of fancy, the escaping into phantasmagoria, into nightmare etc.). At other times he de-psychologizes fancy, ontologizing it as an autonomous mythicized or allegorized being, as a monster or a demon which corrupts life from within. The essay analyses the avatars of Fancy the protagonist, the mechanisms of projection, the role of limit-situations as a medium for the evasions into the imaginary, the function of imagination as a creator of the unreal. The description in Mihăescu's work of the erotic obsessions, of the phenomena of projection, of hallucination, has no psychoanalytical origin. Sometimes anxiety and horror are shown in paroxysmic forms typical of the expressionist aesthetic modality. The forms of the hallucinatory delirium ("the apparition") and the obsessive images which abound in Mihăescu's prose are also studied. In the analysis of Mihăescu's short stories the essay investigates the structures determined by an aesthetics of the ugly, as well as the narrative substratum of the stories as revealing events. In the second part of the essay Mihăescu's novels are analysed in turn — from *Andromeda's Arm* to *Donna Alba*. Special sections are devoted to the literary ideas of the writer and to a *grammar* of his prose.

Pavel Dan, preceded by an Introduction to Transylvanian Prose. A regional typology of Romanian prose serves as an introduction to a survey of the main determining categories of Transylvanian prose. Stress is laid on: the village-foundation, the values of the village, the breaking loose from the rural, the influence of folklore, the phenomenon of "uprooting", the complex of remorse, the Transylvanian orderly realism, the Transylvanian prophetism (in the perspective of Ion Cođru Drăgușanu's work), the Transylvanian sense of mystery (exemplified through the analysis of Ion Agârbiceanu's work).

The *plain* is the matrix-space of Pavel Dan's work. The orgiastic spectacle of a desecrated world, in which archaic gestures degraded or rendered trite by inner emptying pass into their contrary, the spectacle of the metamorphosis of cultic rites into mockery, the substitution of the grotesque for the tragic are in the centre of the imaginary universe of the Transylvanian story teller. The ritual spectacle as a key-fiction is, at the same time, a trial-spectacle. It assumes the forms of a *satire ménippée*. On the other hand, the spectacle has the function of bringing forward *the seen*, surrounded and permeated by the unseen. Continuing a tradition of Transylvanian prose, Pavel Dan tries to make visible the underlying mystery of a world of things and beings seen and watched, with orderly care, in their materiality. In another sense, under the contingency of the events, he reveals their necessity. Essential in the prose of this poet of the plain is a radical incognito of human existence, as well as an existential lament heard in the humblest and most sordid and trivial forms of the represented life. Also in the continuation of a Transylvanian epic and ethic tradition, Pavel Dan (without falling into the didacticism of some predecessors) insists on the dignity of the beings created by him. Separate sections of the essay deal with the relations between realism and the fantastic projection, between fable and discourse, silence and words, in the stylistic structure of Pavel Dan's prose.

Alexandru Philippide's Prose. In his essays, as well as in his parabolic ballads, the poet Philippide shows a special fascination of the narrative. Strictly speaking, his prose amounts to two short stories (*The Dead Man's Embrace* and *The Flower in the Precipice*), whose archetype is a narration centred round a malefic presence similar to the ones found in Poe. The malediction is the core of the tragedy imagined in the two stories; a tragedy degraded and corrupted by irony. The motifs of the *malefic place*, of the *monster*, of the

Thanatotic appeal etc. are analysed. Philippide's hero is an *eiron*, the victim of an irony of fate, playing the mythic part of the *scape-goat*, attracted by another character who has a psychopomp role. The elements of a satyricon appear in *The Flower in the Precipice*.

Vasile Voiculescu, or The Spirit of Narration. In the posthumous collection of his stories, the poet Voiculescu reveals himself as a modern mythographer. He tries to rehabilitate nature and the fabulous. The vital magnetism, the magic love dominate the themes and the motifs of his prose. *Zahei the Blind Man*, a short posthumous novel, is a story following a hagiographic model. Essential in this book are the themes of the world as a fair, of the man of the depths, of "another" sight, of the innocent in hell, of the parabolic couple. The realistic-allegorical modality of Voiculescu's narration is studied at a semantic and stylistic level.

Postscript to Urmuz. The case of Urmuz shows the signs of a spiritual illness, of the *acedia*. It is this existential disease that causes the sterility of the creator, the compression of his work, the maniacal repetition in his writing. The analysis of *Bizarre Pages* successively investigates: the parodic scenography, the deliberate deviation from the human standard, the paralogism as an aesthetic value, the presence of the absurd, the absence of the tragic and of revolt, the ironic subversion, the metaphysical buffoonery and hoax. The Urmuz case is compared with the case of Kafka, and Urmuz's work is categorized with reference to expressionism and futurism. The essay ends with a section on Urmuz's obsession with the word.

George Călinescu's Satyricon. Călinescu's epic work (the romanesque narratives, the literary essays, the epic values of his critical prose) is studied in the perspective of a passage from tragedy to farce. Călinescu's novels form a modern satyricon situated between the classicism of the critical model proposed by the writer and the latter's manneristic-baroque structure.

(Translated by Rodica Tiniş)

VON ION BIS IOANIDE

ZUSAMMENFASSUNG

Die Werke einiger rumänischer Prosaschriftsteller des 20. Jahrhunderts werden mit den Instrumenten der kritischen Hermeneutik untersucht. Ohne dadurch eine historische Chronologie bestimmen zu wollen, wurde der Zeitpunkt des Erscheinens der Romane *Ion* (1920) von Liviu Rebreanu und *Bietul Ioanide* (*Armer Ioanide*, 1953) von G. Călinescu als Ausgang der behandelten Zeitspanne gewählt.

Die Gründe dieser Wahl betreffen keine historischen Rücksichten, die zur Bestimmung von Perioden in der Evolution der Prosa führen, obzwar aus einer gewissen evolutiven Sicht die erwähnten Werke die **extremen Termina** — des Anfangs und des Endes — einer Epoche bilden könnten. Auch wurden die untersuchten Autoren nicht nach ihrer Zugehörigkeit zu einer literarischen Schule oder Strömung usw. ausgewählt. Nicht die Ähnlichkeit, sondern, im Gegenteil, die Diversität der Erlebnisse sowie die Vielfalt der Strukturen bedingte die Auswahl dieser exemplarischen Fälle. Diese erste Reihe von Prosaikern wird, in einem zweiten Band, von einer anderen Reihe, die mit Hortensia Papadat-Bengescu beginnt und Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade usw. umfaßt, gefolgt.

Rebreanu, oder Der Hang zum Tragischen. Die Szene des „Kusses der Erde“ in *Ion* bildet den Knotenpunkt des Romans, in dem sich die Kunst Rebreanus und seine Vorstellungswelt durch einige ihrer Elemente offenbaren. Die vergleichende Analyse der Szenen mit dem „Kuß der Erde“ im Roman *Ion* und in den *Brüdern Karamasow* verdeutlicht die Vorherrschaft der Bilder vom *Besitzen* in den Fiktionen des rumänischen Schriftstellers, der immer wieder auf den Zustand des *Mangels*, auf den Wunsch zu *besitzen*, vor allem der Bauern,

zurückkommt. Eine elementare Gier nach Boden, die etwas ganz anderes darstellt als des Bürgers Verlangen nach Besitz, das die treibende Kraft einiger Romane vom Ende des 19. Jahrhunderts (wie *Soll und Haben* von Gustav Freytag) bildet. Das ursprüngliche Bedürfnis des Besitzers vereint sich hier mit der Besessenheit des Elementaren, der Erde als Ur-Grund, von dem das Leben abhängt. Ion ist ein besessener der Erde, des Besitzes. Rebreanu unternimmt in seiner Prosa keine Charakterzeichnung. Er *stellt* seine Helden nicht *dar*, er *stellt* sie *vor*. Sie *sind da*, sie werden durch ihr *pures Dasein* vorgestellt. Die Art der Vorstellung ist weder behaviouristisch noch analytisch. Er greift zur gleichgültigen neutralen Weise des „reell“ Gegebenen, des *Da-Seins*. Rebreanus Prosa folgt keinen naturalistischen Formeln, wie oft behauptet wurde. Seine — immer wieder gezielte — Neigung zum Pathos, seine Attraktion zu obskuren Mythen (der Erde, des Blutes), sowie die Intuition für die unvergänglichen Rhythmen der Existenz, die Öffnung zum Unzeitlichen — wobei die Beziehung zum Zeitlichen bewahrt wird — machen Rebreanu für die Suggestionen der expressionistischen Literatur *rezeptiv*. Die schwarze Vision, jene *umbra vitae* der expressionistischen Texte finden wir auch in seiner Prosa. Eine verlorene Menschheit, die ihren Fluch trägt, ist der kollektive Held seines ländlichen Epos. Aber auch Rebreanus Stadt erinnert an die urbane Apokalypse der Expressionisten. Seine Romane offenbaren eine unbegriffene Besessenheit der Gewalt. Seine Fiktionen erscheinen als Veranschaulichung eines *Mythos der Gewalt*. Alle existenziellen Kreise — insbesondere die des Eros und des Besitzes — stehen im Zeichen des Blutes. Sowohl *Ion* als auch *Răscoala* (Der Aufstand) sind Dramen der erniedrigten und gedemütigten menschlichen Kondition, die sich auflehnt. Es ist eigentlich eine Auflehnung der Natur gegen die unterdrückende Gesellschaft. Man verzeichnet darin eine überspitzte Atmosphäre, in der die Raserei der Gefühle, die Brutalität der Sitten und vor allem die Nähe der Gefahr den Eindruck eines Fatalismus der Gewalt schaffen. Im Mittelpunkt der Vorstellungswelt des Schriftstellers steht eine instinktuell-leidenschaftliche Ambivalenz, die innere Risse verursacht und als Ursprung der Tragödie einiger seiner Helden gilt. Ein erstes Streben wird von einem zweiten, das immer erotischer Prägung ist, korrumpiert. Diese der Liebe verfallenen Helden werden eigentlich in eine Todesfalle hineingelockt. Die obsessionelle Welt der Prosa Rebreanus wird vornehmlich im Roman *Pădurea spinurașilor* (Wald der Gehenkten) erforscht, in

dem, durch die Wahl einer — man könnte sagen — stressmäßigen Situation, die eines Krieges, sowie durch die Darstellung eines intellektuellen, zur Reflektion neigenden Helden, der obsessionelle Komplex zum zentralen Thema des Romans wird. In der Folge wird der „Hang zum Tragischen“ untersucht, der im Epos Rebrenus offensichtlich ist. Es ist keine Epopöe der zyklischen Rückkehr menschlicher Gesten in Abhängigkeit von den Zyklen der Natur, auch keine Geschichte von primären Wesen, sondern die Offenbarung einer Geistigkeit, eines tragischen Sinns des Daseins. Das Dorf dieser Prosaschriften ist eine Welt von Werten, die die unvermeidbare geschichtliche Entwicklung zerstört.

Nicolae Iorga, der Memorialist. Die Kategorie des Organischen ist im Leben und Werk Nicolae Iorgas vorherrschend. Der natürlich-organische Charakter der menschlichen Beziehungen erscheint unter verschiedenen Formen als Motiv in seinen Texten. Die Kategorie des Organischen bestimmt seine Geschichtsauffassung, sein moralisches Glaubensbekenntnis, aber auch die Thematik seiner Memoiren und seiner Bekenntnisliteratur.

Diese seine Anschauung formende Kategorie bestimmt bei Iorga die Neigung zur Pflege der Traditionen, einen Kult der Urahnen, eine ganze *Kultur der Erinnerung*. Der Historiker ist ein Beauftragter der Vergangenheit, ein Priester, der wiederbelebende Rituale vollzieht. Seine Neigung erstet aus dem Kult der Vorfahren, wahre Schutzgöttheiten. Seine Memoiren wollen den Anschein eines Prozesses gegen eine Epoche, der Prüfung eines Lebens erwecken, wobei der Chronist die verschiedenen Rollen des Richters, des Anklägers, des Verteidigers und, in den meisten Fällen, des aktiven Zeugen spielt. Zeugnis ablegen ist eine Pflicht; es bedeutet die Pflicht, die Stimme der Geschichte zu werden. Nach seiner Ansicht ist die Geschichte eine Kunst. Der Schriftsteller bietet uns jedoch den Fall eines beispielgebenden Künstlerdramas, der sich selbst verneint und trotz der Zensur, der Hindernisse, die er sich selbst in den Weg legt, schafft. Wir wohnen einer Verdrängung des Ästhetischen bei, das im Namen diverser — theoretischer, ethischer, sozial-politischer — Werte geopfert wird. Das verdrängte Ästhetische rächt sich. Es tritt ein schlechtes künstlerisches Bewußtsein ein. Wenn dieses Bewußtsein bei den Werken des Schriftstellers (des unmittelbaren oder mittelbaren Schaffens) Regie führt, so läßt er sich von den pseudo-ästhetischen Anschauungen eines gefäl-

schten Bewußtseins dominieren. Der Künstler in ihm dringt jedoch wider Willen durch.

Daher die Fülle künstlerischer Werte einer Prosa, die keine „Kunst“ prosa sein wollte. Daher der labyrinthische Aufbau der Prosa seiner Memoiren. Der Ausschluß des „Divertimento“, die Verneinung der ästhetischen Erfahrung, die Aufhebung der Freiheiten des Schaffenden, die Unterordnung des Sichs vor einem absoluten Gesetz werden durch das Prisma einer psycho-kritischen Prüfung des Künstlers wider Willen untersucht. Trotz seinem Anti-Ästhetismus, trotz seinem messianischen Komplex erscheint Iorga als Gegner jedweden ethischen Dogmatismus. Er empfiehlt zugleich eine vorherrschend poetische Vision der Geschichte. Die Dichtung stellt eine *Macht* dar, die der Anti-Ästhetiker anerkennt, wie übrigens auch der Chronist anerkennt, daß für ihn die Geschichte eine Kunst ist. Ein Motiv des *Geheimnisvollen* kehrt oft in den Memoiren Iorgas zurück. Die Obsession des Organischen ist diesem Gefühl des Geheimnisvollen nicht fremd. Es gibt aber fruchtbare Geheimnisse und sterile Pseudo-Enigmen. Wir unterscheiden in den Erinnerungen des Schriftstellers zwei große Themenkreise des Imaginären: den Kreis der Fruchtbarkeit und den der Sterilität. Zum ersten gutartigen Kreis gehören die Bilder des „Gartens“, des „Sonnenaufgangs“ (zu dem „Serbien“ gehört), der „Heimat“ und des „Bauern“; oder bevorzugter Orte wie Toledo, Granada, Venedig; oder bestimmter Personen wie Odobescu oder Iorgas Vater. Zum böartigen Kreis der Sterilitätsthemen gehören alle verkrampte, modisch gekünstelte, die falsche Neuerungen, Entlehnungen usw. Aber auch böartige Orte: „Hotels“, „Bahnhöfe“, und alles was „Gedränge“ bedeutet (wie z. B. das parlamentarische „Politikastertum“ des alten Rumänien). Das Thema des „Buches“ oder das „Siebenbürgens“ sind gemischt. Diese Themen und Motive haben ihren Ursprung im System von Attraktionen und Abneigungen des Menschen und kommen in den diversen Formen eines humoralen Stils zum Ausdruck. In diesem Sinne werden verschiedene stilistische Aspekte jener *apologia pro vita sua*, die *O viață de om așa cum a fost* (Ein Menschenleben wie es war) darstellt. Die rhetorische und stilistische Struktur von Iorgas Werk gehört durch ihre Maßlosigkeit und Überfülle, durch die Einwirkung der Leidenschaft und der Phantasie, durch die Pflege der Disharmonie zum asianischen Kreis der Rhetorik (in Opposition zum Attizismus Titu Maiorescus). Die Abneigung, die diese beiden großen Männer der rumänischen Kultur einander hegten, hatte ihren Ursprung in

dieser unversöhnlichen rhetorischen und stilistischen Gegensatz. Der „Asianismus“ der Stilistik Nicolae Iorgas wird vor allem in der Kunst des Porträts untersucht. Zugleich wird das Primat des *Ausdrucks* bei der Darstellung des Ethos erforscht.

Das monumentale Werk Vasile Pârvan. Das Werk des Prosaschriftstellers, Essayisten und Archäologen Vasile Pârvan wird aus der Sicht einer Ästhetik des Schweigens untersucht. Die Erfahrung des *Schweigens* als Grenz-Leidenschaft nähert Pârvan an einige moderne Dichter, die diverse Hipostasen derselben Erfahrung miterlebt haben (Rimbaud, Valéry, Blaga, Barbu). Wenn jedoch bei Lucian Blaga das Schweigen mit dem *Ungeschaffenen*, mit dem Zustand ursprünglicher Stummheit assoziiert wird, gehört sie bei Vasile Pârvan zur *Agonie des Wortes*, ja sogar zum Zustand jenseits des Wort-Todes. Dieses *archè*, Ur-Phänomen des Geistes Pârvals gehört einer Endzone menschlicher Erfahrungen an. Im Zusammenhang mit der Ästhetik des Schweigens im Werk Pârvals werden analysiert: die Unmöglichkeit des Dialogs, die Verurteilung zum Schweigen und die Zweideutigkeit des Wortes, die Kunst als Riß des Ur-Schweigens, als Vergewaltigung der Natur. Mit der Zweideutigkeit des Wortes und der Ästhetik des Schweigens wird eine Ästhetik der Maske verbunden, die par excellence zweideutig ist: sie verhüllt und offenbart. Der Stil ist selbst eine Maske. Vor allem das orakelhafte Wort und das stilistische Ritual Pârvals.

Die Bipolarität ist wesentlich für das Denken des Archäologen. Er schwankt zwischen einer Philosophie des Werdens und einer eleatischen Vision vom unvergänglichen Wesen. Die Bipolarität des Denkens ist auf die grundsätzliche Ambivalenz des Irrationellen begründet. Pârvan bekämpft das akute *taedium vitae* durch ein programmatisches *laus vitae*. Thanatische Faszination ist in seinen *Memoiren* offensichtlich. Der Historiker schreibt seiner Disziplin eine *apokatastatische* Rolle zu. Daher die oft wiederholte Tat, in den Memoiren, des Niedergangs *ad inferos*, um zu gedenken, um — im Gedächtnis — einer verstorbenen Humanität das einzig mögliche Leben wiederzugeben. Die Auffassungen von Tod und Unsterblichkeit haben auch ihre ethischen Zusätze. Die Forderungen der Ethik, nicht minder als die angenommene Rhetorik fordern einen pathetischen Ausdruck, gewöhnlich den eines *threnos*, des Klageliedes, dem sofort ein Siegeslied folgt. Die hymnische Prosa Pârvals ist, im Wesentlichen, eine Todeshymne „wie zum Untergang der Götter“. Die Nietzscheischen Einwirkungen die-

Prosa werden ebenfalls untersucht. Ihre Struktur ist die eines tragischen Dialogs. Pârvan, ein vorherrschend tragisches Bewußtsein, überholt den axiologischen Nihilismus. Dieser Übergang geschieht in der Kunst durch der Übergang von der Ästhetik des Schweigens zur Ästhetik des Erhabenen.

G. Ibrăileanu, Romandichter und Moralist. Es wird der Weg des Kritikers im Bereich der Ästhetik des Romans beschrieben. Die Roman-Vision des Autors des Romans *Adela* hat dreifachen — moralischen, theoretischen und künstlerischen Ursprung. Die Kritik des rumänischen Romans, die Offenbarung Prousts, der Einfluß der Psychologie des William James, der Versuch, aus der Analyse ein *principium movens* des schöpferischen Aktes zu machen, sind Momente einer intellektuellen Evolution. Die Exegese des Romans *Adela* erfordert jedoch Analysen auf anderen Niveaus als die des kritischen Bewußtseins.

In diesem Roman nimmt die Analyse sich selbst zum Objekt. Die analytische Intelligenz wird vom Romandichter-Kritiker ausgeübt, sie wird aber — zugleich — in ihrer Ausübung selbst gezeigt. Der fiktive Erzähler ist selbst ein Analytiker-Held. Der Roman ist nicht nur ein analytischer Roman sondern auch ein Roman der Analyse als solche. Wir wohnen sogar einem vom analytischen Geist verursachten Drama bei. Der Roman wird auf verschiedenen Ebenen untersucht: stilistisch, im Hinblick auf die bevorzugten Motive, auf die Verhältnisse zwischen den Elementen der Fiktion und des Diskurses, als Journal einer unmöglichen Liebe, als Drama der Intelligenz. Ein letztes Kapitel ist der Prosa des Moralisten Ibrăileanu gewidmet.

M. Blecher und die mittelbare Realität des Schaffens. Die Einführung in das Werk M. Blechers geschieht durch die Untersuchung der Beziehungen zwischen Existenz und Schaffen. Blecher, wie Kafka, praktiziert nur scheinbar eine Literatur der Bekenntnisse. Das Imaginäre überfällt die Existenz und, weit davon, durch sie unterjocht zu werden, verschlingt sie. Nicht das Leiden des großen Kranken, der Blecher war, gestaltet den Künstler, sondern die Träumerei des Künstlers gestaltet den Menschen um. Er vermag eine Unwirklichkeit zu erleben, die ihm ein Genius des Gekünstelten auferlegt. Die Kunst Blechers ist auf eine Loslösung von sich begründet. In der mythisierten Sicht des fiktiven Erzählers aus seiner Prosa ist die ursprüngliche Erfahrung (des „Helden“, nicht des Verfassers) eine Erfahrung der Entfremdung von sich, der Verwirrung des Ich, das seine Identität

tät verliert. In seinen *Intimplări din irealitatea imediată* (Geschehnisse aus der unmittelbaren Unwirklichkeit) stellt sich das Ich des Erzählers auf die Position eines ontischen Dilemmas. Die ontische Krise ist zugleich eine Krise der Vision. Blecher, ein Schüler der Analysten, benützt noch die Sprache der Introspektion, der psychologischen Analyse. Die Fiktion des Sichs, des Bruchs der Persönlichkeit hat keinen psychologischen Charakter, trotz der vom fiktiven Erzähler gebrauchten Sprache. Wird die Krise der Identität mit Hinweis auf die Texte Kierkegaards und Heideggers -- die Blecher bekannt waren -- analysiert, so wird die Krise des Realen in seinen Prosaschriften auf die Thesen des Surrealismus bezogen. Die „Unwirklichkeit“ der *Geschehnisse aus der unmittelbaren Unwirklichkeit* hat mit dem surrealistischen Onirismus nichts Gemeinsames. Da die Krise der Identität und die Krise der Wirklichkeit die Ur-Prozesse sind, die zur Formung des Imaginären in den Fiktionen Blechers führen, so bestimmen sie auch die Merkmale des imaginären Raumes, des Falle-Raumes (die Obsession der Kaverne, Höhlenbilder, die Metamorphose des Vollen, das Tauchen in die innere Welt, die Korrespondenz zwischen der Schrifttat und dem Blutkreislauf usw.). Die Krisen des fiktiven Erzählers dienen diesem (und dem Schriftsteller) zur Projektierung einer Phänomenologie der Materie. Da das Bewußtsein in Klammer gesetzt wird, ist das Ergebnis die Vorstellung einer Welt der Materie, der Objekte, die ihre Unabhängigkeit fordern. In den Prosaschriften Blechers erhalten die Materie und das Konkrete eine undurchsichtige Schwere. Diese Materie ist nie träge, der Prosadichter überrascht eine *Tücke der Objekte*, ihre Aggressivität. Es werden der Reihe nach die *Elemente* der Materie und das *Gekünstelte* analysiert. Gegenstände schaffen gewöhnlich das Dekor; eine theatralisch-gekünstelte Statisterei entsteht in einer spektakulären Welt. Der aktive, epische Held der Fiktionen Blechers ist die Imagination. Der fiktive Erzähler läßt sich in eine Welt des Gesehenen schleppen. Die aktive Kraft, die ihn schleppt, ist seine eigene Phantasie.

Gib. I. Mihăescu. Ein vollständiges Studium der Prosa Gib I. Mihăescus geht von der ursprünglichen Offenbarung des Imaginären aus. Die Obsession des Schriftstellers finden in der Imagination nicht nur Entfaltungsraum. Er ist vom Imaginären selbst besessen. Zum Unterschied von Blecher, stellt er Wesen vor, die Opfer ihrer eigenen *Vorstellungen* sind, die sich in der Welt der *Verkörperungen* ihrer eigenen Vorstellungen bewegen. Die Beschreibung der geruhlosen Existenz,

wie auch die psycho-kritische Untersuchung des *Gib I. Mihăescu*-Falles bildet die Präambel der hermeneutischen Deutung des Werkes. Darin spielt die Vorstellung — als fatidische Kraft, die den Lauf der Ereignisse, die Schicksale bedingt —, eine wesentliche Rolle. *Gib I. Mihăescu*, dem Psychologismus hörig, stellt manchmal die Vorstellung in psychologischer Projektion vor, als psychische Kraft, die über andere Kräfte eine Vorherrschaft gewinnt (daher die Tyranne der Vorstellung, der Ausbruch in Phantasmagorie, in den Alptraum usw.). Ein anderes Mal geht er zur Entpsychologisierung über, zur Ontologisierung der Vorstellung als autonome Gestalt, als Mythos oder Allegorie, als Monstrum oder Dämon, der die Existenzen von innen korrumpiert. Analysiert werden die Unwandlungen der wortführenden Vorstellung, die Mechanismen der Projektion, die Rolle der Grenz-Situationen als Medium der Evasionen ins Imaginäre, die irrealisierende Funktion der Vorstellungskraft. Die Beschreibung der erotischen Obsessionen, der Projektions — und Halluzinationsphänomene hat in den Werken *Gib I. Mihăescu* keinen psychoanalytischen Ursprung. Die Angst und die Abscheu werden manchmal in überspitzten Formen dargestellt, in einer der expressionistischen Ästhetik typischen Weise. Die Formen des sinnestäuschenden Deliriums („*Vedenia*“ — Erscheinung) und die in der Prosa *Gib I. Mihăescu* oft anzutreffenden Obsessionellen Bilder werden ebenfalls untersucht. Bei der Analyse seiner Novellistik werden die von einer Ästhetik des Häßlichen bedingten Strukturen, sowie das erzählende Substrat der Novellen als offenbarende Geschehnisse besprochen. Im zweiten Teil des Studiums über *Gib I. Mihăescu* werden seine Romane — von *Brațul Andromedei* (Andromedas Arm) bis *Donna Alba* — der Reihe nach analysiert. Besondere Kapitel sind den literarischen Ideen des Schriftstellers und einer *Grammatik* seiner Prosaschriften gewidmet.

Pavel Dan, eingeleitet von einer Einführung in die transsilvanische Prosa. Eine regionale Typologie der rumänischen Prosa ermöglicht die Vorführung der hauptsächlichlichen bestimmenden Kategorien der transsilvanischen Prosa. Untersucht werden: das Dorf als Grundlage, die Werte des Dorfes, der Bruch vom Ländlichen, der Einfluß der Folklore, die „Entwurzelung“, der Komplex des Schuldgefühls, der eigenartige siebenbürgische Realismus, der transilvanische Prophetismus (aus der Sicht des Werkes von Ion Codru Drăgușanu), das transsilvanische Gefühl des Geheimnisvollen (verdeutlicht durch die Analyse von Ion Agârbiceanu Werk).

Die *Ebene* bildet den Matrizen-Raum von Pavel Dans Werk. Die orgiastische Vorführung einer entheiligten Welt, in der archaische, entartete, abgedroschene Gesten in ihr Gegenteil umschlagen, das Bild der Metamorphose kultischer Rituale ins Lächerliche, die Substitution des Tragischen durch das Groteske stehen im Mittelpunkt der imaginären Welt des transilvanischen Erzählers. Die rituelle Vorführung als Schlüssel-fiktion ist gleichzeitig auch eine Gericht-Vorführung. Sie nimmt die Formen einer menippischen Satire an. Die Funktion der Vorstellung ist, andererseits die, das vom Nichtgesehenen umgebene, durchsetzte *Gesehene* zu beleuchten. Pavel Dan, der eine Tradition der siebenbürgischen Prosa fortsetzt, versucht das Geheimnisvolle einer Welt der in ihrer Materialität mit häuslicher Fürsorge überraschten und verfolgten Gegenstände und Gestalten sichtbar zu machen. Er offenbart in einem andern Sinn, unter dem Einfluß der Ereignisse, deren Notwendigkeit. Wesentlich in der Prosa dieses Dichters der *Ebene* ist auch ein radikales Inkognito der menschlichen Existenz, sowie ein existentielles Lamento, das sich in den demütigsten, elendsten und alltäglichsten Formen des dargestellten Lebens Gehör schafft. Pavel Dan, ebenfalls in Fortsetzung einer epischen und ethischen transsilvanischen Tradition (ohne jedoch in den Didaktizismus seiner Vorgänger zu verfallen), unterstreicht die kreatürliche Würde seiner Gestalten. Besondere Kapitel werden den Beziehungen zwischen Realismus und Projektion ins Phantastische, zwischen Fabel und Diskursus, Schweigen und Worte in der stilistischen Struktur dieser Prosa gewidmet.

Die Prosaschriften des Al. Philippide. Der Dichter Al. Philippide zeigt — in seiner Essayistik sowie in seinen parabolischen Balladen — eine eigene Faszination für das Erzählerische. Seine eigentliche Epik besteht aus zwei Novellen (*Imbrăţişarea mortului* — Die Umarmung des Toten und *Floarea din prăpastie* — Die Blume aus dem Abgrund), deren Archetypus die auf eine bösertige Präsenz in der Art Poes beruhende Erzählung ist. Die Verwünschung bildet den Kern der in den beiden Novellen erdachten Tragödie. Einer durch Ironie entarteten und korrumpierten Tragödie. Analysiert werden die Motive des *bösen Ortes*, des *Monstrums*, des *thanatische Rufes* usw. Der Held Philippides ist ein *eirou*, das Opfer einer Ironie des Schicksals, der die mythische Rolle des *Sündenbocks* spielt, und von einem Helden mit psycho-pompen Rolle angezogen wird. In der *Blume aus dem Abgrund* erschienen auch Elemente eines Satirikers.

V. Voiculescu oder *Der Geist der Erzählung*. Der Dichter Voiculescu erweist sich in der posthumen Sammlung seiner Erzählungen als moderner Mythograph. Er versucht eine Rehabilitierung der Natur und des Fabelhaften. Der vitale Magnetismus und die magische Liebe dominieren die Themen und Motive dieser Prosa. Der kleine, ebenfalls nachgelassene Roman *Zahei orbul* (Zahei der Blinde) ist eine Erzählung, die einem hagiographischen Modell folgt. In dieser Schrift sind wesentlich: das Thema der Welt als Jahrmarkt, des Menschen der Tiefen, einer „anderen“ Sicht, des Unschuldigen in der Hölle, des parabolischen Paares. Die realistisch-allegorische Erzählweise Voiculescus wird semantisch und stilistisch untersucht.

Post-scriptum zu Urmuz. Der Fall Urmuz enthüllt die Merkmale eines geistigen Bösen. Diese existentielle Krankheit führt zur Sterilität des Schaffenden, zur Komprimierung des Werkes, zur maniakalen Wiederholung in seiner Schreibweise. Bei der Analyse der *Pagini bizare* (Bizarre Seiten) werden untersucht: die parodierende Szenographie, die gewollte Abweichung von der menschlichen Norm, der Paralogismus als ästhetischer Wert, die Gegenwart des Absurden, das Fehlen des Tragischen und der Auflehnung, die ironische Subversion, das Lächerliche und der metaphysische Scherz. Der Fall Urmuz wird im Verhältnis zum Fall Kafka behandelt und die Stellung des Werkes wird im Bezug auf Expressionismus und Futurismus bestimmt. Das Studium schließt mit einem Kapitel über die Obsession des Wortes.

G. Călinescus *Satirikon*. Das epische Werk G. Călinescus (romanhafte Erzählung, literarische Essays, epische Werte der kritischen Prosa) wird aus der Sicht des Übergangs von der Tragödie zur Farce untersucht. Călinescus Romane bilden ein modernes Satirikon zwischen der Klassik des kritischen Modells, das der Autor empfiehlt, und seine manieristisch-barocke Struktur.

Übersetzt von N. Reiter

SUMAR

Rebreanu sau Vocația tragicului.

1. Sărutarea pământului — 5 ; 2. Un posedat al posesiunii — 9 ;
3. Universul violenței — 16 ; 4. Universul obsesional — 16 ;
5. Vocația tragicului — 32.

Nicolae Iorga, memorialistul.

1. A trăi viața pe care o scrii — 39 ; 2. Organicul — 40 ;
3. Cultura amintirii — 41 ; 4. Obligația mărturiei — 43 ;
5. Istoria ca artă și drama artistului — 46 ; 6. Profet și artist — 50 ; 7. Taina și cele două cercuri ale imaginarului — 55 ;
8. Stilul umoral — 64 ; 9. Asianismul și arta portretului — 68 ;
10. Expresia artistică a ethosului — 74 ; 11. Excurs : Nicolae Iorga sau Duhul istoriei — 81.

Monumentul lui Vasile Pârvan

1. Estetica tăcerii — 86 ; 2. Devenirea întru eternitate — 97 ;
3. Proza himnică — 107.

G. Ibrăileanu, romancier și moralist.

1. Spre roman — 118 ; 2. „Adela” — 130 ; 3. Moralia — 146.

M. Blecher și realitatea mediată a creației

1. Existență și creație — 153 ; 2. Criza identității — 156 ;
3. Criza realului — 160 ; 4. Spațiul-capcană — 166 ; 5. Patosul materiei ; elemente și artificii — 173 ; 6. Universul spectacular — 179.

Gib. I. Mihăescu

- I. 1. Revelația imaginarului — 182; 2. O existență calmă și obsesiile ei — 183; 3. Închipuirea-protagonist și avatarurile sale — 191; 4. Psihanaliză, anxietăți și vedenii — 207; 5. Mecanismul obsesiei și imagini obsesive — 212; 6. Estetica urîtului — 217; 7. Întîmplarea revelatoare — 224.
- II. 1. „Brațul Andromedei“ — 225; 2. „Rusoaica“ — 227; 3. „Femeia de ciocolată“ — 232; 4. „Zilele și nopțile unui student întîrziat“ — 233; 5. „Donna Alba“ — 234; 6. Ideile literare ale unui antidogmatic — 236; 7. Artistul și eșecurile sale — 239.

Pavel Dan, precedat de o Introducere în proza transilvană

- I. 1. Tipologie regională — 244; 2. Satul-temelie — 246; 3. Creanga ruptă — 249; 4. Valorile satului — 252; 5. Cărturarii Ardealului și folclorul — 256; 6. Realismul gospodăresc ardelean — 259; 7. Ion Codru Drăgușanu și profetismul transilvan — 262; 8. Ion Agârbiceanu și sentimentul transilvan al tainei — 271.
- II. 1. „Cîmpia“, spațiu-matrice — 276; 2. Dezrădăcinare sau renaștere? — 278; 3. Istoria unei agonii — 279; 4. Spectacolul orgiastic al răsturnării ritului — 281; 5. Spectacolul-judecată — 288; 6. Taina subiacentă — 292; 7. Incognito și lamento existențial — 295; 8. Demnitatea creaturală; realism și fantastic — 299; 9. Calea — 301; 10. Fabulă și discurs — 301; 11. Tăcere și cuvinte — 304.

Prozele lui Al. Philippide

1. Atracția povestirii — 308; 2. „Îmbrățișarea mortului“ — 311; 3. „Floarea din prăpastie“ — 322.

V. Voiculescu sau Duhul povestirii

- I. 1. Mitograful și povestirea — 340; 2. Magnetismul vital — 345; 3. Iubirea magică — 353.
- II. 1. Modelul hagiografic — 362; 2. Lumea ca bîlci — 365; 3. Zahei, omul adîncurilor — 367; 4. Zahei, orbul tragic — 369; 5. O „altă“ vedere — 370; 6. Modalitatea realist-alegorică — 371; 7. Un inocent în infern — 373; 8. Cuplul parabolic — 375.

Post-scriptum urmuzian

1. Acedia — 379 ; 2. Sterilitatea și opera comprimată — 380 ;
3. Scenografie parodică — 382 ; 4. Ab-norma umană — 384 ;
5. Paralogismul ca valoare estetică — 385 ; 6. Absurdul, absența tragicului și a revoltei — 387 ; 7. Subversiune ironică — 390 ;
8. Caraghioslicul și păcăleala metafizică — 391 ; 9. Între expresionism și futurism — 395 ; 10. Obsesia cuvântului — 398.

Satiricon-ul lui G. Călinescu

1. De la tragedie la farsă — 404 ; 2. Satiricon-ul între clasic și baroc — 411 ; 3. Fantazia critică — 437 ; 4. Ioanide al criticii literare — 450.

Note și comentarii 463.

Indice de autori 509

From *Ion* to *Ioanide* (Summary) 517

Von *Ion* bis *Ioanide* (Zusammenfassung) 527